

THOMAS ESER

DER „SCHILDKRÖTENBRUNNEN“ DES TADDEO LANDINI

Der folgende Text ist eine modifizierte Fassung meiner Magisterarbeit, die 1989 am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Augsburg entstand. Für engagierte Förderung und wertvolle Hinweise bin ich Hanno-

Walter Kruft zu großem Dank verpflichtet. Ulrike Steiner, Dietrich Erben und Thomas Weidner haben die Entstehung mit freundschaftlich-kritischer Anteilnahme begleitet. Auch ihnen gilt mein herzlicher Dank.

INHALTSVERZEICHNIS

<p>Einleitung 203</p> <p>I. ENTSTEHUNGSGESCHICHTE 205</p> <p>Die neue „Acqua Vergine“ · Der Aufstellungsort · Planung und Baugeschichte – Öffentliche Hand und privater Anwohner als Auftraggeber · Der Inhalt des Vertragstextes und seine praktische Verwirklichung</p> <p>II. TADDEO LANDINI 226</p> <p>Die frühen Werke · Die plastischen Arbeiten der Jahre 1580–1590 · Der Festapparat für die Florentiner Fürstenhochzeit 1589 · Die letzten Jahre in Rom: „Architetto Papale“ und Akademiker · Landinis künstlerische Herkunft</p> <p>III. TYPUS 237</p> <p>Die Einordnung des Brunnens in die Gruppe der späten Cinquecento-Brunnen Italiens und Roms · „Il più vago e bello fra gli altri“: der Brunnen auf der Piazza Mattei als Sonderfall · Die vier delphinreitenden Bronzeknaben in ihrer Funktion als Dekoration</p>	<p>IV. IKONOGRAPHIE UND THEMATIK 247</p> <p>Der „formale Eigenwert“ der Bronzeskulptur. Michelangelo-Rezeption und Aktdarstellung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts · Analyse der ikonographischen Elemente · Die Bronzefiguren als Windpersonifikationen · Die Bronzefiguren als die „Vier Temperamente“ · Der Brunnen auf der Piazza Mattei als „Fontana dei Venti“ und die Torre dei Venti im Vatikan</p> <p>V. DIE UMGESTALTUNG UNTER PAPST ALEXANDER VII. 264</p> <p>Auftraggeber und Ursache der „Restauratio“. Papst Alexander und „Festina lente“</p> <p>ANHANG 271</p> <p style="padding-left: 20px;">I. Dokumente (D1–38)</p> <p style="padding-left: 20px;">II. Taddeo Landini. Die Lebensbeschreibung des Giovanni Baglione</p> <p style="padding-left: 20px;">III. Beschreibungen und Abbildungen des 16.–19. Jahrhunderts (B1–12)</p>
--	--

EINLEITUNG

Die Fontana delle Tartarughe, zu Beginn der 1580er Jahre geplant und aufgestellt, war über ein halbes Jahrhundert lang der aufwendigste, am meisten geschätzte und bewunderte öffentliche Brunnen Roms. Erst Berninis Anlagen haben ihn schließlich in dieser Bewertung abgelöst. In der Hierarchie des Touristenlobes, dem kennerschaftlichen Urteil der schriftstellerisch tätigen Wahrömer und des Rom-Romanes steht die Fontana auch in nachbarocker Zeit an hoher Stelle¹. Mit dem Superlativ des „reizvollsten Brunnen Roms“² versehen, der als das „gayest public monument in the city“³ die Piazza Mattei zur „zierlichen Kultstätte für die Liebhaber schöner Knaben“⁴ macht, kommt dem Brunnen auch eine hohe geschmacksgeschichtliche Bedeutung zu. Bemerkenswert ist dabei eine sonderbar ahistorische, ästhetisierend schwärmerische Wertschätzung des Brunnens. Diese wird nicht nur von seiten der dilettierenden Romkenner zum Ausdruck gebracht, sondern bestimmt auch das Urteil der kunsthistorischen Forschung. Ursache hierfür ist nicht zuletzt der versteckte Aufstellungsort des Brunnens, der abseits der touristischen Hauptverkehrsadern nur zufällig entdeckt werden kann. Die intime, ungewöhnliche Platzsituation macht ihn zu einem der photogensten Exemplare seiner Gattung, die Tourismusindustrie wirbt auf Werbeplakaten mit seinem Bild um interessierte Bildungsreisende. Auch die Fachliteratur blieb von der Atmosphäre des Platzes nicht ganz unberührt. Man hat den Brunnen noch in jüngster Zeit als „Krone der Piazza“ bezeichnet, die als „wohlabetönder Überfluß“ und „schöner Luxus ... den ganzen Platz erfrischt und erheitert“⁵. Einer sachlichen Auseinandersetzung mit der Form und den Motiven der Anlage stehen solche Beurteilungen im Wege. Sie basieren auf einem spätromantischen Rombild, das bis heute einen großen Teil der Literatur zur stadtrömischen Kunst bestimmt.

„Weißt Du noch von Rom, liebe Lou? Wie ist es in Deiner Erinnerung? In meiner werden einmal nur seine Wasser sein, diese klaren köstlichen bewegten Wasser, die auf seinen Plätzen leben“⁶. Rainer Maria Rilkes Bild von einem tief romantischen Rom, einem Stadtbild bestimmt von anonymen kleinen Plätzen, anonymen „Wassern“, ohne Baedeker-Monumente, ohne die „Museen voll sinnloser Statuen“⁷, hat sich als idealisierende Vorstellung bis heute erhalten. Es sind die abgelegenen Plätze und Straßen, die Franz Ettore Roesler am Ende des 19. Jahrhunderts in Aquarellen und frühen Photographien festgehalten hat. Spätromantische Wertschätzung galt dabei meist dem Typischen, das bisher abschätzig als marginal vernachlässigt worden war.

Die römische Brunnenkunst hatte zu Beginn ihrer Entwicklung in den 70er Jahren des Cinquecento einen seriell gefertigten, schlichten, unauffälligen Typus von Schalenbrunnen entwickelt, der im 19. Jahrhundert zu späten Ehrenkam. Es handelt sich um eine Gruppe von Brunnen, die Conrad Ferdinand Meyer 1869 in seinem Gedicht „Der römische Brunnen“ gewürdigt hat⁸. Bezeichnenderweise nennt Meyers lyrische Brunnenbeschreibung weder den Namen noch den Ort des Brunnens, da es sich um einen über die ganze Stadt verbreiteten Typus und nicht um ein einzelnes Exemplar handelt. Der „Römische Brunnen“ bezeichnet wie Rilkes „Wasser“ eine Gruppe von gleichförmigen Anlagen, einen eigenen stadtrömischen Brunnentyp.

Dieser Gattung widmete sich in der Folgezeit eine quantitativ unüberschaubare Fülle von Monographien. Auch die barocken Anlagen wurden als formal neue, aber ebenfalls typenbildende, spezifisch römische Gruppe von Brunnen in die Betrachtung mitaufgenommen. Kaum einer anderen Gruppe von kunsthistorischen Denkmälern dürfte eine derartige Vielzahl gleichlautender Monographien gewidmet worden sein.

1 In Konkurrenz zu ihr treten nur die Anlagen des Tritonbrunnens und des Vier-Ströme-Brunnens auf der Piazza Navona von Bernini, die Barcaccia der Piazza di Spagna von dessen Vater und der alles beherrschende Trevibrunnen, vgl. etwa ZOLA 345.

2 BERGENGRUEN 61.

3 MORTON 99.

4 ANDERSCH 255.

5 FEHL 126.

6 Rilke aus Rom an Lou Andreas Salomé im November 1903 (RILKE 120).

7 Ebenda.

8 „In einem römischen Garten / Verborgen ist ein Bronne ...“, als Vorbild mag Meyer eine der „Fontane Oscure“ des Borghese-Gartens gedient haben (frdl. Hinweis v. Chr. Thoenes). Populär wurde die letzte Fassung von 1869, „Aufsteigt der Strahl ...“

Als eine Auswahl einschlägiger „Fontane die Roma“-Titel seien genannt⁹:

Massimo Guidi: *Le fontane barocche di Roma* (1917), Walter Friedländer: *Römische Barock-Brunnen* (1922), Aristide Tani: *Le acque e fontane di Roma* (1926), Pio Pecchiai: *Acquedotti e fontane di Roma nel Cinquecento* (1944), Luigi Callari: *Le fontane di Roma* (1945), Cesare D'Onofrio: *Le fontane di Roma* (1962), Beata Di Gaddo: *Le fontane di Roma* (1964), H. Morton: *The waters of Rome* (1966), Sergio Delli: *Le fontane di Roma* (1972), Harald Keller: *Römische Brunnen* (1984), Antonella Candelori und Dario Somigli: *Le fontane di Roma* (1986).

Die Mehrzahl dieser Publikationen bleibt einschlägigen Anekdoten verhaftet, der Kreis der Standardwerke erweist sich schließlich als sehr klein. Pio Pecchiai veröffentlichte 1944 den wichtigsten Quellenfundus für die Erforschung der späten Cinquecento-Anlagen¹⁰. Die umfangreichen, wertvollen Angaben zur Datierung und Künstlerzuschreibung hatten sich als „Mandati a favore degli Officiali et artisti del Popolo Romano“ im Kapitolinischen Archiv erhalten.

In mittlerweile dritter, ergänzter Auflage liegt Cesare D'Onofrios „Fontane di Roma“ vor. Die gründliche Kenntnis des Autors an spezifisch lokalgeschichtlichen Fakten und Zusammenhängen bestimmt den Wert des Handbuchs als wissenschaftlich anspruchvollste Monographie zum Thema. Leider entgehen dem Historiker D'Onofrio einige – außer-römische – Forschungsergebnisse und Fragestellungen der Kunstgeschichte.

Die Aufsatzliteratur in den Fachperiodika blieb bislang spärlich. Zur Fontana delle Tartarughe und der Rekonstruktion ihrer Entstehungsgeschichte konnte Walter Friedländer bereits 1910 einen wichtigen Beitrag leisten, indem er auf die spätere Umgestaltung des Brunnens unter Papst Alexan-

der VII. hinwies¹¹. Ihm war das Fehlen der vier Schildkröten auf frühen graphischen Reproduktionen der Anlage aufgefallen. Carla Benocci faßte 1984 die Ergebnisse ihrer Diplomarbeit über den Brunnen zusammen, indem sie neues Quellenmaterial zu historischen Beschreibungen des Brunnens und zu späteren Restaurierungen beisteuerte. Zudem unternahm sie eine thematische Deutung der figuralen Elemente (vgl. Anm. 247).

Phillip Fehl hat schließlich im selben Jahr in der Festschrift für Martin Gosebruch das bisher bekannte Material gesammelt und in lockerer Form verarbeitet. Vor allem seine Ansätze zu einer Entschlüsselung der Brunnenikonographie sind richtungsweisend. Fehls methodisches Anliegen ist jedoch problematisch. Er möchte das „Spiel der eigentlichen Fiktion des Brunnens, in dem sein voller Inhalt bestimmt ist“ hervorheben¹². Das letzte Wort überläßt er dabei „dem Brunnen, in dessen Rauschen und Spiel Frage und Antwort vergehen“¹³.

Im folgenden sei ein prosaischerer Ansatz der Analyse unternommen. Eine historische, formale, typologische und ikonographische Interpretation des Brunnens auf der Piazza Mattei muß sich dabei von vorneherein mit zwei unterschiedlichen Zuständen des Erscheinungsbildes auseinandersetzen. Zum einen mit der ursprünglichen Anlage, wie sie in den 1580er Jahren entstanden ist, zum andern mit den Ursachen und Folgen einer etwa 80 Jahre später erfolgten Umgestaltung. Um 1660 wurde durch einen kleinen, aber höchst wirkungsvollen, additiven „Eingriff“ in den figürlichen Motivkomplex eine grundlegende Veränderung der Anlage bewirkt: man fügte die vier Schildkröten hinzu, denen der Brunnen nicht zuletzt seinen bizarren Namen verdankt. Beide Zustände werden getrennt betrachtet.

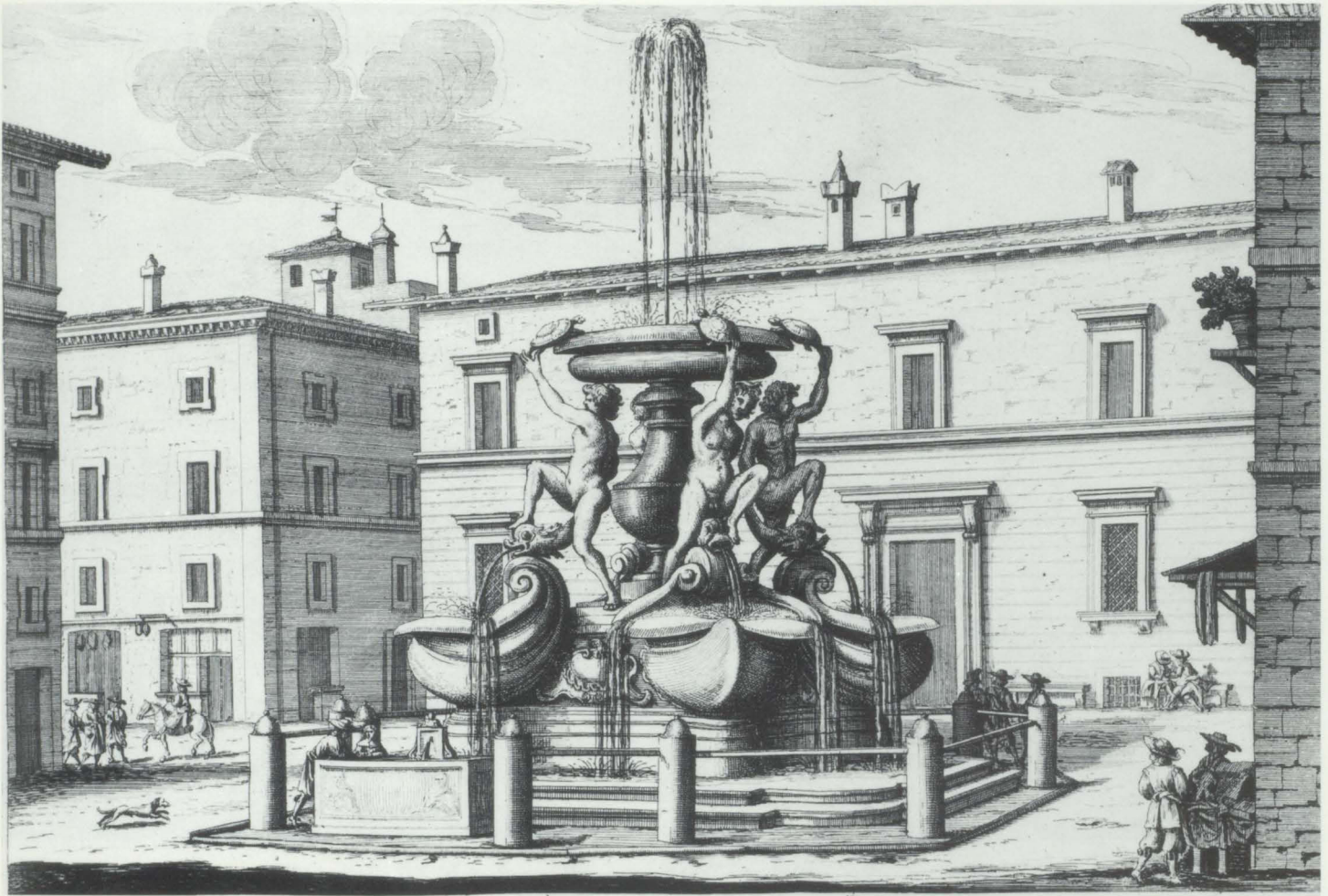
9 Nähere bibliographische Angaben finden sich im Verzeichnis der zitierten Literatur. Die Erscheinungsdaten beziehen sich auf das Jahr der ersten Auflage.

10 PECCHIAI, insb. 77–100.

11 1910 als kurze Nachricht, 1922 in einem kleinen Aufsatz publiziert (vgl. FRIEDLÄNDER).

12 FEHL 133.

13 Ebenda 136.



1. Schildkrötenbrunnen, nach: G. B. Falda, *Fontane di Roma*, 1675 ff.

I. ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

Die Geschichte des Schildkrötenbrunnens ist eng mit der Geschichte der Wasserversorgung Roms verbunden. Während des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts wurde das Wasserleitungssystem des Stadtzentrums beträchtlich erweitert. Der Brunnen zählt zu einer Gruppe von etwa zehn realisierten öffentlichen Zierbrunnen, die allesamt von der sog. „Acqua Vergine“ gespeist wurden und im Zuge des Ausbaus dieser Wasserleitung zwischen 1570 und 1595 entstanden sind¹⁴.

Diese „Acqua Virgo“ – einer der vierzehn antiken Aquädukte Roms – war auf Veranlassung des Agrippa um 19 v. Chr. zur Wasserversorgung des Marsfeldes eingerichtet worden. Die größtenteils unterirdisch angelegte Leitung war von der Verwüstung der Stadt durch die Goten 537 nicht be-

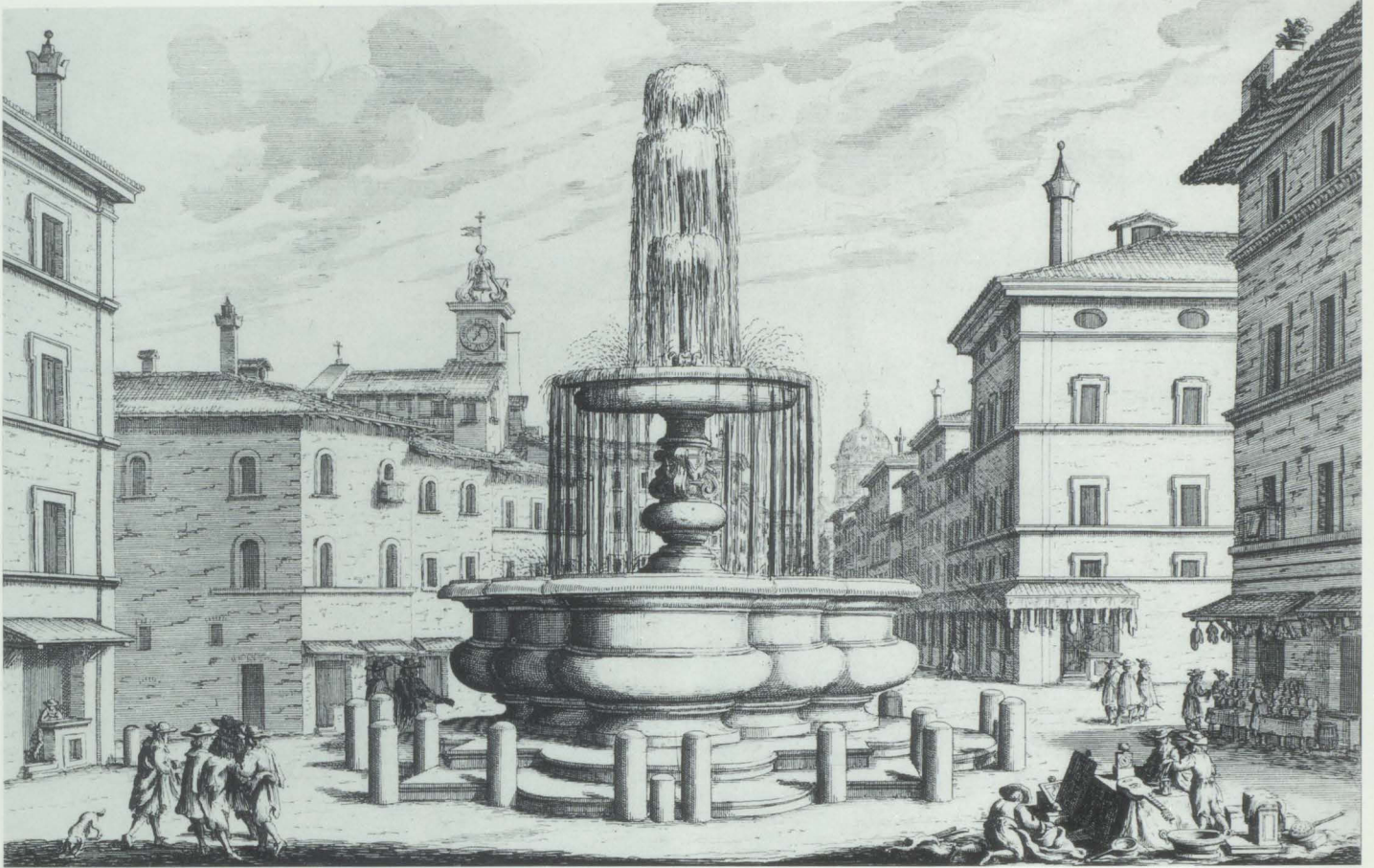
troffen, während die meisten anderen Aquädukte zugrunde gingen. Die Funktionstüchtigkeit des etwa 21 Kilometer langen Schacht- und Rohrsystems war während des Mittelalters kaum beeinträchtigt, ihre Mündung fand die Aqua Virgo in der alten Fontana di Treve. Bei dieser Vorgängeranlage des spätbarocken Trevi-Brunnens handelte es sich um einen schlichten dreistrahligen Wandbrunnen¹⁵.

Trotz dieses Wasserreservoirs am Westhang des Quirinal war die weite Fläche des Campo Marzio zwischen Pincio, Tiberknie und Kapitol nach wie vor auf die Wasserversorgung durch Schöpfbrunnen angewiesen, da große Teile des Gebiets zu weit vom Monte Quirinale entfernt waren. Das zum Tränken des Viehs bestimmte Wasser wurde in sog. „beveratoi“ gesammelt¹⁶. Während der Trockenperioden sank mit dem

¹⁵ Näheres dazu bei PINTO 5–37.

¹⁶ Auch: „beveratori“, heute: „abbeveratoi“. Eine solche flache Wanne stand z. B. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts als zentraler Brunnen

¹⁴ Grundlegend hierzu PECCHIAI 7–37, D'ONOFRIO 45–188.



2. Brunnen auf der Piazza Giudea, nach: Falda, *Fontane di Roma*, 1675 ff.

Wasserspiegel des Tiber auch das Grundwasser, und das etwa 3 km² große Stadtzentrum Roms litt unter extremem Wassermangel. Da das Grundwasser des dicht besiedelten Gebiets unweigerlich mit Abwässern in Berührung kam, drohte zudem ständig die Gefahr von Verseuchung. Hygienische Bedenken wurden bereits um 1550 geäußert¹⁷. Somit erwies sich die Versorgung des Marsfeldes mit fließendem, frischem Quellwasser als dringend erforderlich.

Die neue „Acqua Vergine“

Das Projekt reichte zurück bis zum Pontifikat Pauls III. (1534–1549), in Angriff genommen wurde der Bau der neuen Wasserleitung schließlich 1570/71. Für das Unternehmen verantwortlich war die eigens zu diesem Zweck gegründete „Congregazione sopra le strade e le fontane“, die Arbeiten leitete der „architetto della Camera“ Giacomo della

auf der Piazza Navona, vgl. TOTTI 232 (mit trinkendem Pferd) und TEMPESTA I 1 (die Ortsangaben „I 1“ beziehen sich im folgenden auf das Koordinatensystem bei Borsi, vgl. TEMPESTA 7f.).

17 D'ONOFRIO 33.

Porta. Die Kongregation bestand aus Kardinälen, städtischen Verwaltungsbeamten („ministri“) und „certi ingegneri“¹⁸. Sie war das einzige Kuriengremium, das sich mit stadtrömischen Fragen beschäftigte¹⁹.

Das von Nordosten in die Stadt geführte Wasser der Acqua Vergine wurde zunächst am Hang des Pincio entlang nach Norden geleitet. Bei der sog. Salita di S. Sebastianello, wenig nördlich der erst später angelegten Spanischen Treppe, wurde eine Verteilerstelle eingerichtet. Nach diesem Verteiler wurde das Wasser der neuen Leitung auch häufig als Acqua del Salone bezeichnet. Eine Planzeichnung der Leitungsführung zeigt im Ausschnitt den Verlauf dieser neuen Leitung zwischen der Trinità dei Monti (mit dem Speicher bei der „Salita“) und der Piazza Navona (Abb. 29)²⁰. Die wichtigste Verbindungsachse verlief unter der – nach ihr benannten – Via dei Condotti. Die Zeichnung gibt dabei nur

18 Vgl. einen Bericht über den päpstlichen Hof und die Kurie unter Gregor XIII. aus dem Jahr 1574, abgedruckt bei PASTOR IX 868.

19 Allgemein hierzu PASTOR IX 41–43.

20 Bibl. Vat., cod. lat. 11 257, fol. 149; D'ONOFRIO 42; TOLOMEO 207 (dort mit seitenverkehrter Abb.).

einen kleinen Ausschnitt aus dem Netz der geplanten Leitungssysteme wieder. Um das gesamte Vorhaben zu überblicken muß auf die Sitzungsberichte der zuständigen Kongregation zurückgegriffen werden.

Deren Name weist bereits darauf hin, daß zu ihren Aufgaben nicht zuletzt Planung, Errichtung und Wartung von Brunnenanlagen zählten. Seit Beginn des Wasserversorgungsunternehmens bestand die Absicht, an städtebaulich markanten Punkten öffentliche Brunnen aufstellen zu lassen. Bereits am 4. November 1570 stellte die Kongregation eine Liste von Standorten für diese Brunnen zusammen. Insgesamt achtzehn Anlagen sind darauf vermerkt. Bedenkt man, daß es in Rom zu diesem Zeitpunkt nur vier öffentliche freistehende Brunnen gab, die sich zudem in den abgelegeneren Stadtteilen befanden²¹, so wird die Dimension des Unternehmens deutlich. Die Stadt sollte rasterartig mit Brunnen besetzt werden. Als Brunnenstandorte werden namentlich vorgeschlagen²²:

„Il Trivio della Piazza del Popolo. Il Loco del aquedutto sotto la Trinità. Santa Roccho per la comodità del porto. Piazza de Altieri. La Minerva. La Ritonda. La Dogana. Agoni doi, una in capo et una in piede. Campo de fiori. Piazza Giudea. Piazza Montanara. Monte Giordano se ce potrà andar l'acqua. Piazza de Ponte. Strada Giulia una in mezzo.“

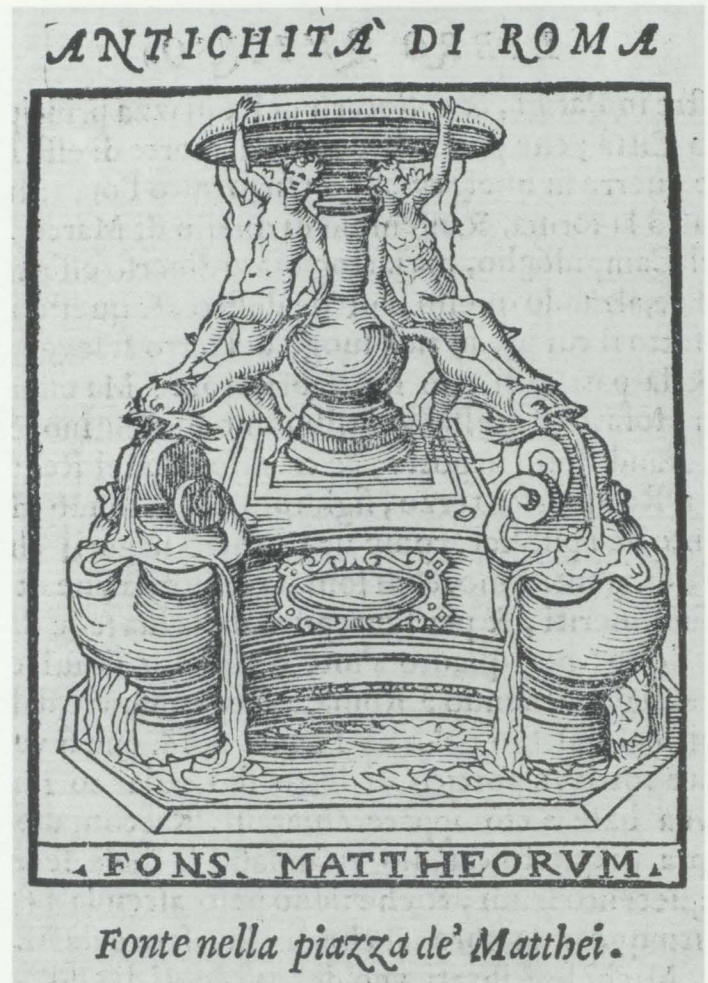
Es fällt auf, daß man für die Piazza Mattei keinen Brunnen vorgesehen hatte. Bei der ebenfalls 1570 aufgezeichneten Planung der Leitungsführung, die mit einem komplizierten System von Hauptsträngen und Verästelungen das Marsfeld bis hin zum Kapitol bewässern sollte, wird der Platz jedoch ausdrücklich genannt²³:

„Il primo condotto che pigliera tutta l'acqua di Salone dalla Trinità ... in due rami: uno che vada a Piazza Colonna a piazza di Sciarra, a San Marcello a Santo Apostolo, a San Marco, alla Piazza degli Altieri (dieser Leitungsstrang entspricht in etwa dem Verlauf des heutigen „Corso“). L'altro ... si dividerà in due rami: uno che andar alla Rotonda, alla Minerva et alla Dogana (führt zur Spitze des „Tiberknies“), l'altra che seguirà alla Piazza di Santo Apollinare, dove si faranno due rami: uno ch'andrà ... in strada Giulia, l'altro che passerà per mezzo Agone et de lì per la strada nova in Campo di fiore et de lì in piazza Giudea et in piazza Mattea sino a Piazza Montanara.“

21 Außer einigen „beveratoi“ gab es meines Wissens nur den Brunnen auf dem Petersplatz (aus dem Quattrocento, von Bramante erweitert), die als Brunnenschmuck verwendete, antike „Navicella“ vor S. Maria in Dominica bei S. Stefano Rotondo, den Brunnen vor S. Maria in Trastevere (vermutlich die älteste Anlage dieser Art in Rom, heutige Form Ende 17. Jh.), sowie die erwähnte „Fontana di Treve“.

22 Archivio Capitolino, cred. VI, Band 50, fol. 3; nach D'ONOFRIO 79.

23 Zit. nach AUSST.KAT. „ROM“ 207 (dort mit Quellenangabe).



3. Brunnen auf der Piazza Mattei, nach: Fulvio-Ferrucci, *Antichità*, 1588

Für die Piazza Mattei war somit zwar kein eigener Brunnen geplant, die neue Wasserleitung führte jedoch unter dem Platz hindurch, d. h., die Voraussetzungen einen Brunnen mit Fontäne zu errichten, waren gegeben. Die Errichtung der Brunnen war abhängig von den vorher geleisteten Tiefbauarbeiten. War die Leitung bis zu einem bestimmten Punkt fertiggestellt und der entsprechende Wasserdruck vorhanden, so konnte der geplante Brunnen aufgebaut werden. Als erste „Fontana“ dieser neuen Brunnengruppe war bereits wohl im August 1570 eine Anlage vor der Villa Medici, also etwa am Ausgangspunkt der neuen Acqua Vergine entstanden²⁴. Auf dem Romplan des Antonio Tempesta von 1593, der im folgenden vergleichend herangezogen werden soll, ist dieser Brunnen vor der Fassade der Villa auf dem Pincio deutlich zu erkennen²⁵. Für die nötigen Arbeitsmaterialien – „condutti“ (Tonrohre), sog. „chiavi“ (Wasserhähne) und „fistole“ (Bleiröhren) –, für die Tiefbauarbeiten und die

24 Zur Aufstellung dieser Anlage, des späteren „Brunnen mit der Kanonenkugel“ vgl. PECCHIAI 18.

25 TEMPESTA A 2.

4. Brunnen auf der Piazza Mattei, nach: Schickbardt, *Rais in Italia*, um 1599



Das ist ob vor Zeitent dem
 hat ist dem boden dem hind oben
 ein Galun ewige alle die Kunst
 das antiken mit von dem
 profanen in dem
 über dem utroque d'innom
 dem haben quod ganz tiefste
 dem nicht gegossen, gibt
 oben dem geist ewig für die
 ind. haben die dem 3. tiefste
 3. wasser in die haben
 Galun.

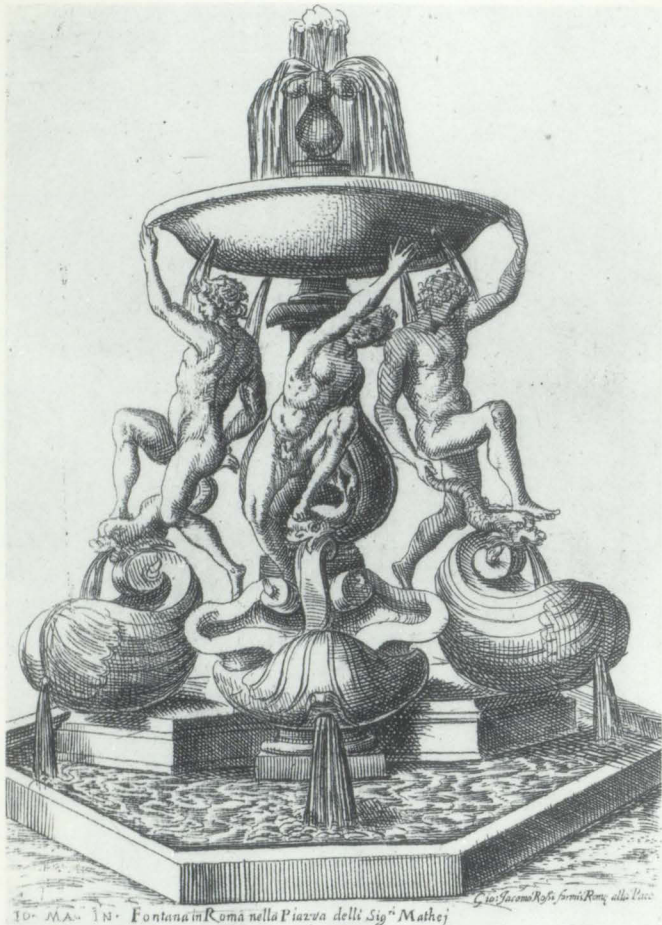
Brunnenanlagen war ein Gesamtetat von vierzigtausend scudi vorgesehen²⁶.

In chronologischer Folge entstanden zunächst die Zuleitungen und Brunnenanlagen auf der Piazza del Popolo (1572–1575), Piazza Colonna (1575f.), Piazza Rotonda (1575f., heute „del Pantheon“) und Piazza Navona (1575f.).

26 D'ONOFRIO 79f. Die Summe ist sicher als Gesamtbetrag für Bauarbeiten und Brunnenanlagen zu interpretieren. Vergleicht man in den Zahlungsanweisungen die Summen für Arbeiten an der Leitung mit den Beträgen für Brunnenarbeiten, so liegen die Ausgaben für die Tiefbauarbeiten weit über den Brunnenkosten. Man beachte etwa die sehr hohen Zahlungen an den Maurer-„mastro“ Pietro Brezella,

Dort wurden zwei Anlagen – „una in capo et una in piede“, wie bei der Planung angegeben – erstellt, bei denen es sich um die Vorläuferbrunnen der heutigen Fontana del Moro und Fontana del Nettuno handelt. Mit den Steinmetzarbeiten waren bestimmte Handwerker betraut worden, die häufig an mehreren Anlagen gleichzeitig arbeiteten. Die Di-

der für die Lieferung und das Verlegen von Leitungen im Laufe der Jahre insgesamt mehrere tausend scudi einnahm. Als Beispiel sei auf eine Zahlungsanweisung vom 14. Dezember 1587 über die Endsumme von 1823 (!) scudi verwiesen (vgl. ANHANG I/D32). Bei PECCHIAI 77–100 lassen sich eine Reihe weiterer vergleichbar hoher Zahlungen an Brezella finden.

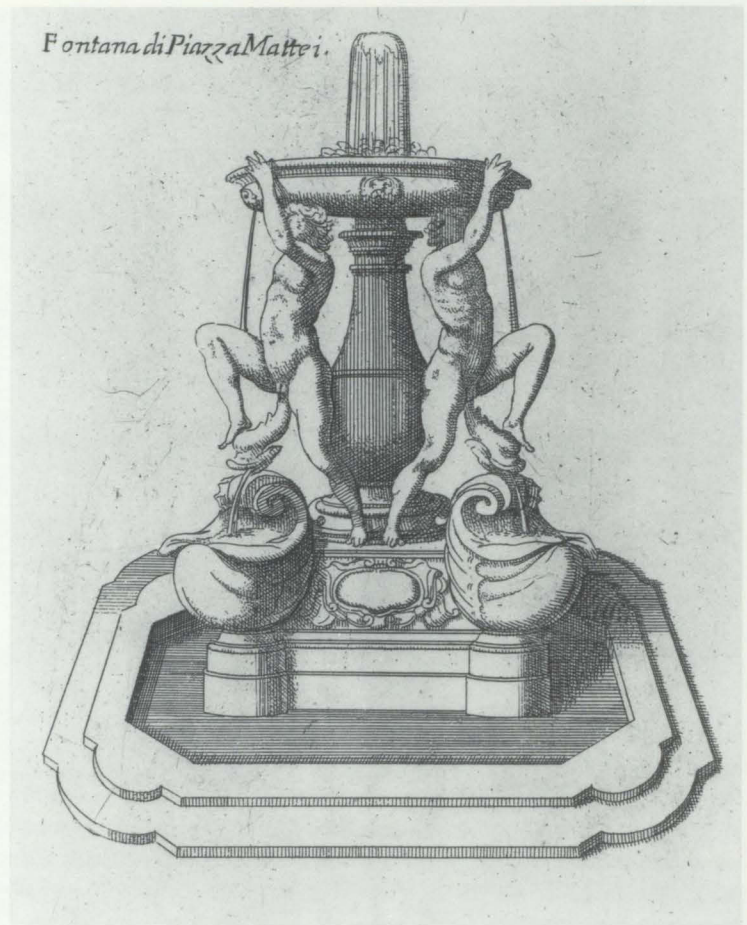


5. Brunnen auf der Piazza Mattei, nach: Maggi, *Fontane diverse*, 1618

mension des geplanten Unternehmens legte es nahe, gewisse Brunnenelemente – Schalen, Wasserspeier etc. –, die an jedem Brunnen benötigt wurden, in Serie herzustellen. Offensichtlich wurden einige Brunnenteile im nachhinein ausgetauscht, ihre Verwendung war bei der Herstellung noch offengelassen worden²⁷. Unter der Aufsicht des technisch verantwortlichen Leiters Della Porta war eine Gruppe von jungen Bildhauern und Maurern, zu der auch Taddeo Landini zählte, mit diesen Steinmetzarbeiten beschäftigt. Aus den Umständen dieser Serienproduktion heraus und aufgrund der Verpflichtung, in möglichst kurzer Zeit eine Reihe repräsentativer Brunnenanlagen herzustellen, entwickelte sich der typische römische Schalenbrunnen des späten Cinquecento. Auf seine Typologie wird noch einzugehen sein, die wirtschaftlichen Implikationen seiner Entstehungsgeschichte hängen eng mit dem Bau der Acqua Vergine zusammen.

Als das Leitungssystem bis in den Bereich des nördlichen Kapitolfeldes gelangt war – um 1580 waren die Rioni IX,

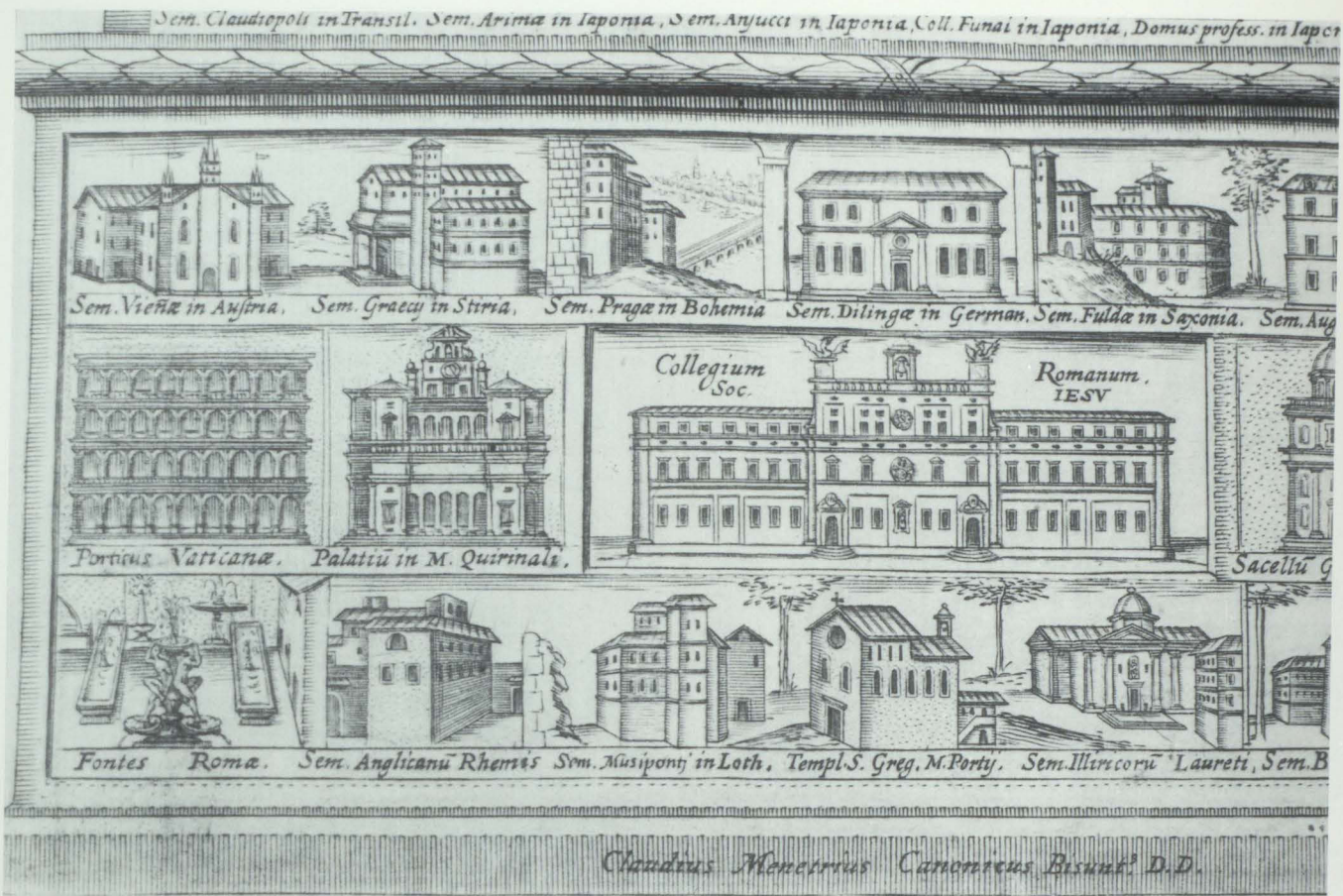
27 Vgl. die Entstehungsgeschichte der Figuren für die Piazza del Popolo/Piazza Navona, auf S. 227 f. der vorliegenden Arbeit.



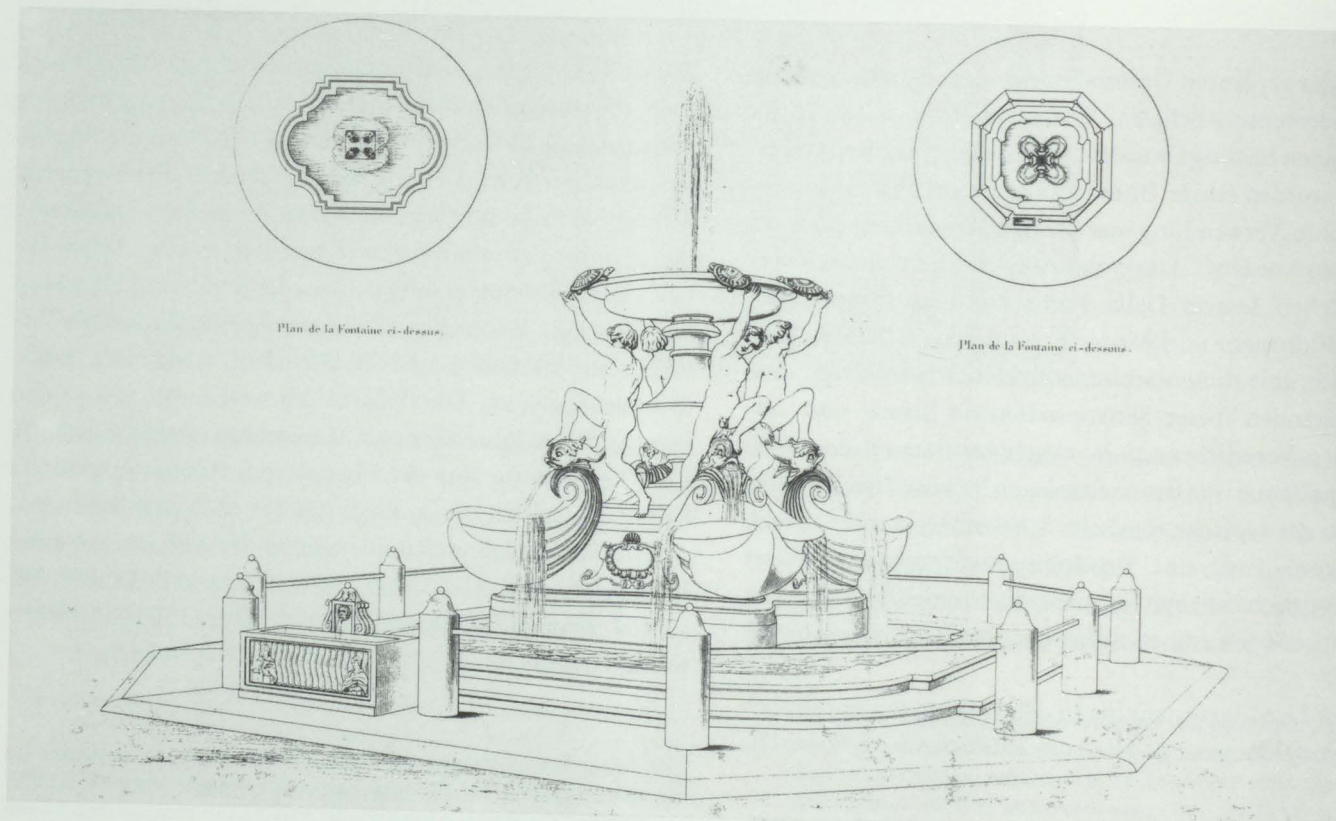
6. Brunnen auf der Piazza Mattei, nach: Parasacchi, *Raccolta*, 1637/1647

X und XI erreicht –, ließ schließlich der nötige Wasserdruck nach. Offensichtlich hatte man die zur Verfügung stehende Wassermenge überschätzt. Die neue Acqua Vergine war bereits vor ihrer Fertigstellung an die Grenzen ihrer Kapazität gelangt. Abhilfe bot erst die Verbindung des überlasteten Systems mit der unter Sixtus V. neu angelegten „Acqua Felice“. Diese führte von ihrer aufwendig gestalteten Mündung aus, dem sog. „Acqua Felice“-Brunnen bei S. Maria della Vittoria, den südlichen und südöstlichen Stadtteilen große Wassermengen zu. Die Bauarbeiten waren aber erst in den späten 1580er Jahren bis zum Kapitol hin fortgeschritten²⁸. Eine Verbindung mit der überlasteten Acqua Vergine erlaubte schließlich die Aufstellung der noch verbleibenden, schon 1570 geplanten Brunnen dieser Wasserleitung auf der Piazza dell' Aracoeli (1589), Piazza Campitelli (1589), Piazza Montanara (1589/90), Piazza Giudea (1591–1593) sowie des Brunnenkomplexes auf und am Kapitolsügel.

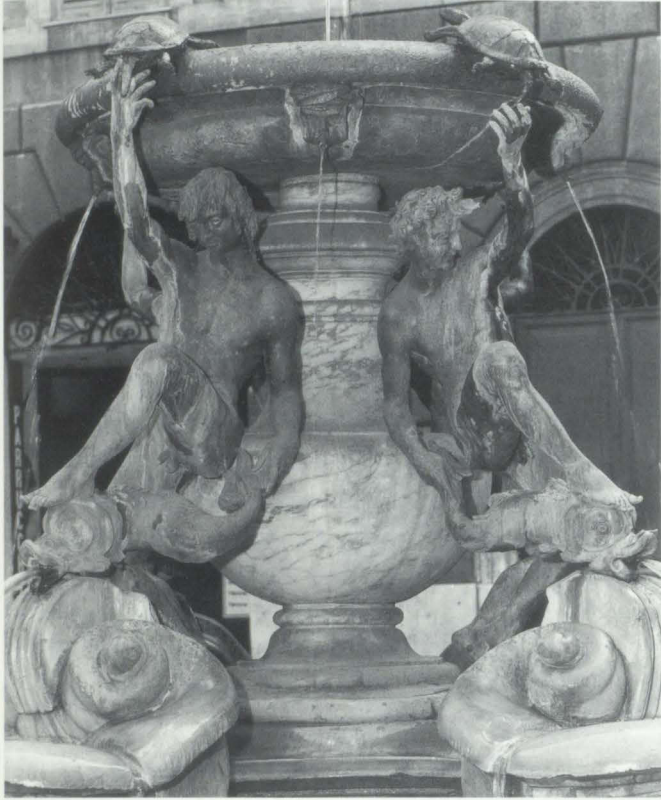
28 Ihrem Verlauf entlang der Via Quirinale entsprechend entstanden unter anderem die Brunnenanlagen der „Quattro-Fontane“ (1588/89) und der Brunnen am Fuß der beiden Dioskuren auf dem Monte Cavallo (1589).



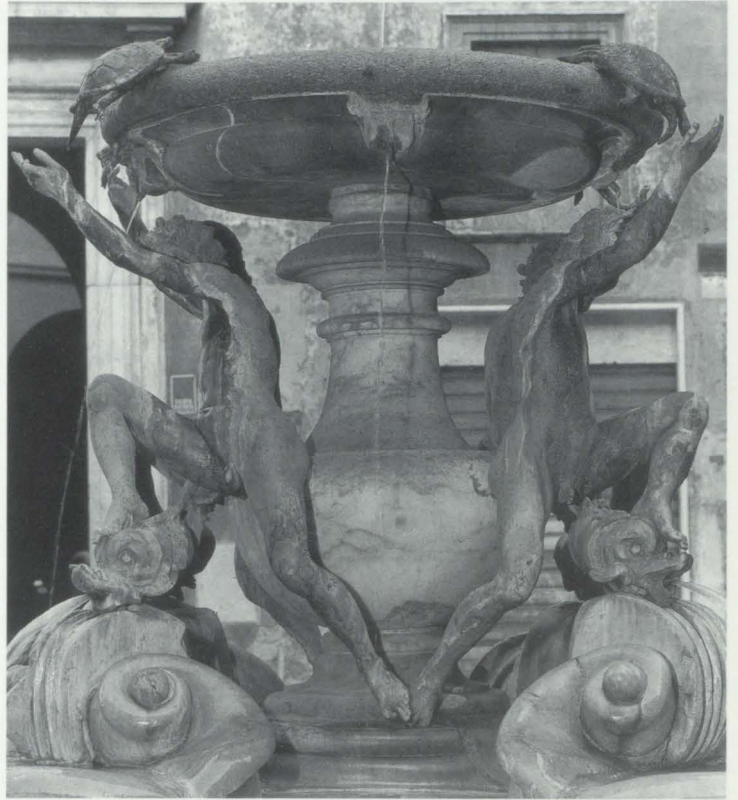
7. Ebrentafel Papst Gregors XIII. (Detail), aus: Ciaconius-Oldoinus, Vitae, 1677 (Stich vor 1644)



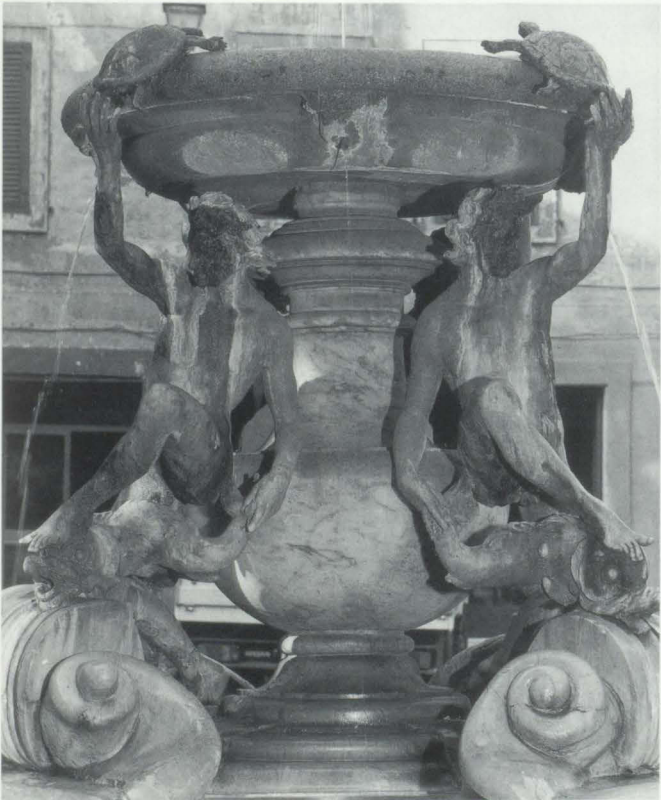
8. Brunnen auf der Piazza Mattei, aus: Letarouilly, Édifices de Rome, 1840



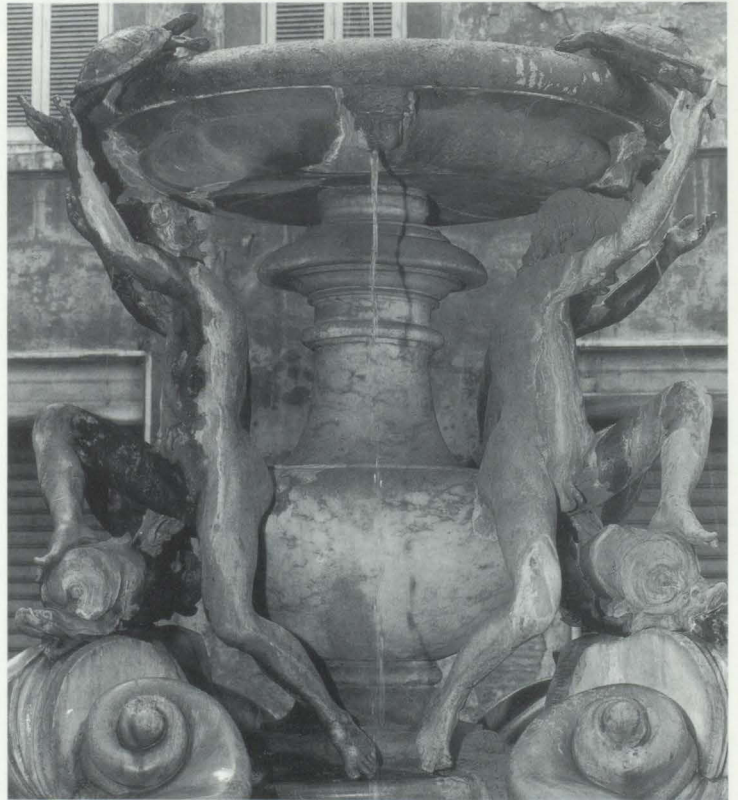
9. Ansicht von Westen, Figurenpaar



10. Ansicht von Süden, Figurenpaar



11. Ansicht von Osten, Figurenpaar



12. Ansicht von Norden, Figurenpaar

Auch die Fontana delle Tartarughe auf der Piazza Mattei läßt sich in die Gruppe jener späten Acqua-Vergine-Brunnen einordnen, deren Aufstellung aufgrund des nicht einkalkulierten Wassermangels zunächst in Frage gestellt war. Vor der Beschreibung ihrer eigentlichen Entstehungsgeschichte seien jedoch noch einige Hinweise auf die Nutzung bzw. Finanzierung dieser neuen Leitungen und ihrer Brunnen gegeben.

Die Brunnen waren nicht als Schöpfbrunnen für die Versorgung der Anwohner mit Wasser bestimmt. Sie hatten ausschließlich schmückende Funktion. Die Brunnenbecken weisen keinerlei Ausgußeinrichtungen, Wasserhähne, oder ähnliches auf, das eine Wasserentnahme gestattet hätte. Bei einigen wenigen Anlagen wurde neben dem eigentlichen, unzugänglichen Becken ein kleiner Trog aufgestellt, der diese ökonomische Funktion eines Wasserspeichers übernahm. Im Falle des Schildkrötenbrunnens handelte es sich um einen antiken Sarkophag (vgl. Abb. 1 und 8), der noch bis ins 19. Jahrhundert in den Parapetto eingefügt, dicht neben dem Brunnenbecken stand²⁹. Das Wasser der Fontänen hingegen war nicht für praktische Zwecke bestimmt. Als „mostra d'acqua“ verschwendet floß es ungenutzt in die Kanalisation ab. Insofern unterscheiden sich diese öffentlichen Brunnenanlagen des späten 16. Jahrhunderts in Rom und Florenz von den zwar ebenfalls reich geschmückten, aber in erster Linie als Wasserspender genutzten Anlagen der vorangegangenen Jahrhunderte in Perugia (Fontana Maggiore) und Siena (Fonte Gaia). Der ursprünglich soziale, wirtschaftliche Faktor wich einer rein repräsentativ-schmückenden Funktion.

Selbstverständlich war nicht die gesamte Wassermenge der neugebauten Leitung für die Wasserspiele der Brunnen bestimmt. Es darf vermutet werden, daß den größten Teil private Haushalte konsumierten, denen das Wasser zugeleitet wurde. Die Baukosten wurden zwar formell von der öffentlichen Hand – der erwähnten Kongregation, die im Namen des „Popolo Romano“ wirkte – getragen. Aufgebracht wurden diese Geldmittel allerdings durch eine Art genossenschaftlicher Beteiligung interessierter privater Anrainer. Diese zahlten vor oder während der Tiefbauarbeiten festgesetzte Beträge an die Kongregation. Durch diese, übrigens einmalige Zahlung sicherte sich der Interessent das Recht, aus der noch in Bau befindlichen Leitung zukünftig eine von der Höhe seiner Beteiligung abhängige Menge Wasser in seinen Privathaushalt abführen zu dürfen. Es liegt nun nahe, zu vermuten, daß aus diesen Geldmitteln auch die Brunnen mitfinanziert worden sind. Somit wäre den Teilnehmern

29 Im Jahr 1750 wurde auf der Piazza ein weiterer „abbeveratoio“ aufgestellt, vgl. MORONI 168f.

auch eine Art Auftraggeber-, besser „Geldgeber“-Funktion im Hinblick auf die Brunnen zugefallen. Ein Einfluß auf die Aufstellungsorte und die Form des jeweiligen Brunnens von seiten der privaten Finanziere erscheint somit recht wahrscheinlich.

Die diesbezüglichen Dokumente wurden meines Wissens bisher nicht berücksichtigt und seien deshalb kurz vorgestellt³⁰. Sie sind etwas unvermutet an die Sitzungsberichte der Brunnenkongregation angebunden³¹. Im Gegensatz zu den Protokollen handelt es sich jedoch nicht um Abschriften, sondern um die originalen, kalligraphisch aufwendig auf Pergament geschriebenen Urkunden. Im ganzen haben sich sieben Einzelexemplare erhalten, die allesamt im Dezember 1587 ausgestellt wurden. Von seiten der Kongregation als der zuständigen Genehmigungsbehörde wurden sie von deren „Secretarius“ Horatius Fuscus unterzeichnet.

Der Text ist jeweils gleichlautend. Er erlaubte dem jeweiligen Benutzer, eine bestimmte, in Unzen angegebene Menge an Wasser zu entnehmen. So gestattete Fuscus dem „Hieronymus tituli S. Agathe Matthaeeus“

„... ut ex aqua ductu publico ad Plateam Matthaeeorum ... aquam ad quantitatem unius alterius uncia ad Domum suam sitam in Regione Pinia pro uso suo privata ducere“³².

Zu diesem Zweck sei eine „fistula dictae capacitatis“ als genormte Röhre von der Hauptleitung abzweigend einzurichten. Im selben Wortlaut finden sich Lizenzen für Mitglieder der Familien Altieri, Celso, Ruggieri, Mazzei (?), lat.: „Mace“) und Damiani sowie für die „Fratres de Armenterij“, die eine Erlaubnis erhielten, zu ihrer Kirche S. Lucia an der Via delle Botteghe Oscure die entsprechende Wassermenge abzuleiten³³. Dabei stand nicht allen Benutzern die gleiche Wassermenge zu. Sie war abhängig von der Höhe eines früher bezahlten Betrages. So hatten fünf der Empfänger jeweils 80 scudi einbezahlt, wofür ihnen nach Fertigstellung der Leitung die Entnahme von 1 Unze in einem nicht näher bezeichneten Zeitraum gestattet wurde. Paulus Mace und Dianus Damianus hatten sich nur mit 20 scudi beteiligt, demnach standen ihnen nur „quarta partes uncia“ zu. Diese Modalitäten der Wasservergabe werden zusätzlich durch eine zehn Jahre ältere Quelle verdeutlicht. Im September 1576 hatte Girolamo Rocchetti 60 scudi zum Bau der Acqua Ver-

30 Nur bei FEA 69f. findet sich ein knapper Hinweis. Dort ist die Beteiligung eines Hieronymus Rocchetti mit 60 scudi im Jahr 1576 belegt.

31 Archivio Capitolino, cred. IV., Band 103, fol. 176–182.

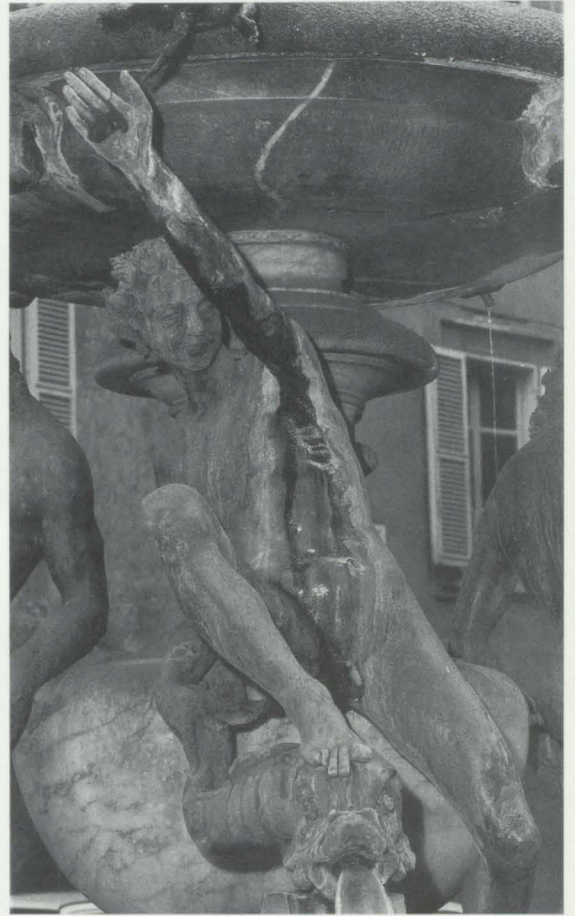
32 Girolamo Mattei aus dem Zweig der Mattei di Giove wurde als prominentester Vertreter seiner Familie 1586 zum Kardinal ernannt, vgl. AMAYDEN, II 100 und CIACONIUS-OLDOINUS, III Sp. 467.

33 Im Wortlaut: „ad S. Lucia ad apotecas obscuras“ (fol. 180); Kirche und Kloster sind heute zerstört.

13. Südöstlicher Bronzeknabe



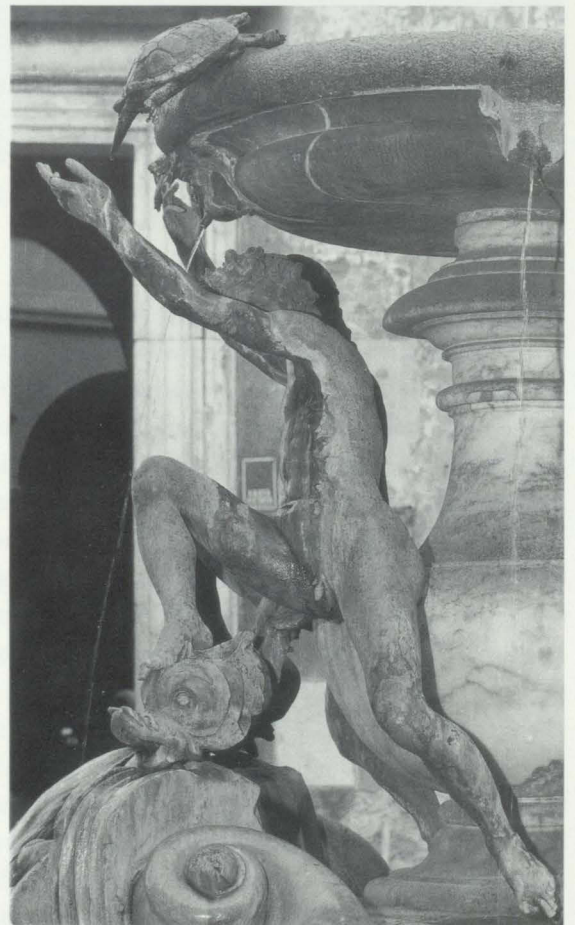
14. Südwestlicher Bronzeknabe



15. Nordwestlicher Bronzeknabe

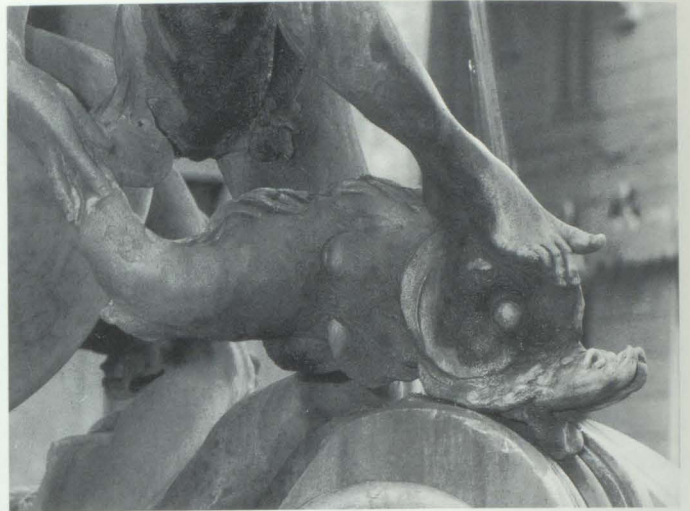


16. Südwestlicher Bronzeknabe





17. Nordwestlicher Delphin



18. Nordöstlicher Delphin



19. Südöstlicher Delphin



20. Südwestlicher Delphin

gine beigesteuert³⁴, um sich damit das Recht zur Entnahme von 3/4 Unzen Wasser zu sichern. Die Einflußnahme privater Geldgeber auf das Bewässerungs- und Brunnenprojekt der Acqua-Vergine-Erweiterung darf nicht zu gering eingeschätzt werden. Besonders augenfällig wird dies an der Planungsgeschichte des Brunnens auf der Piazza Mattei. Dieser verdankt seine Existenz ausschließlich dem Einsatz eines engagierten Anwohners, in dessen Interesse es lag, den Platz vor seinem Palazzo mit einem Brunnen geschmückt zu sehen.

34 FEA 69f.

Der Aufstellungsort

Die Anlage steht auf der Piazza Mattei, einem verhältnismäßig kleinen, im Grundriß nahezu rechtwinkligen Platz. Die Piazza ist von Palastbauten umgeben und liegt im Rione S. Angelo. Trotz der zentralen Lage im Stadtgefüge am Südrand des Marsfeldes zwischen Tiberinsel und Kapitol fehlt der Umgebung jeder großstädtische Charakter. Zum einen mag dies daran liegen, daß der Platz von den Hauptverkehrsstraßen durch gewundene Gassen getrennt wird, zum andern ist nach wie vor die Nähe zum ehemaligen Ghetto zu spüren, das als ummauerte, abgeschirmte Enklave auch die angrenzenden Wohngebiete urbanistisch isoliert hatte³⁵. Dadurch wurde und wird so mancher, der die Piazza betritt, zu ange-

35 Die Ghettomauern liefen ursprünglich unmittelbar am Südrand der Piazza Mattei entlang; vgl. BENOCCI 192.



21. Nördliche Kartusche



22. Westliche Kartusche



23. Südliche Kartusche



24. Östliche Kartusche

nehm romantischen Gefühlen verleitet³⁶. Den ehemaligen, auf ihr kommunales Ansehen bedachten Anwohnern war diese Isolation jedoch immer ein Dorn im Auge gewesen. Man wird dies mit als Ursache für den aufwendigen Schmuck der abseits gelegenen Piazza mit dem ersten Bronzefontänen Roms betrachten dürfen.

Die Brunnenanlage wurde nicht genau im Zentrum des annähernd querrrechteckigen Platzes aufgebaut. Der Aufstellungsort ist aus dem Kreuzungspunkt der Platzdiagonalen etwas nach Osten verschoben. Unter Berücksichtigung der angrenzenden Palazzi und deren Grundrisse erweist sich diese Position des Brunnens als keineswegs willkürlich gewählt. Die Piazza Mattei wird im Norden von zwei kleinen Palastbauten der gleichnamigen Familie begrenzt. Aus den

beiden Innenhöfen dieser Palazzi läßt die jeweilige Toreinfahrt einen eng begrenzten Blick auf einen kleinen Ausschnitt des Platzes zu (Abb. 33). Der Aufstellungsort des Brunnens wurde nun so gewählt, daß sowohl aus dem Cortile des etwas jüngeren Palazzo N° 17 als auch aus dem Gebäude N° 19 (Abb. 30, Nr. 1 u. 7) der Brunnen vom Hof aus erscheint. Der Aufstellungsort entspricht exakt dem Schnittpunkt der Blickachsen.

Somit wurden bei der Wahl des Standortes des Brunnens private Interessen maßgeblich mitberücksichtigt. Die Anlage ist als „point de vue“ in die Ausblicke aus den Cortili gesetzt – in ähnlicher Weise lenken Gartenbrunnenanlagen zeitgenössischer Renaissance-Villen den Blick auf sich. Im Rahmen der Interpretation des Quellenmaterials wird auf diese topographische Situation noch näher einzugehen sein. Nicht zufällig wurde der Brunnen von den Zeitgenossen häufig als „Fontana delli Mattei“ bezeichnet.

36 Etwa FEHL 126 u. 136.



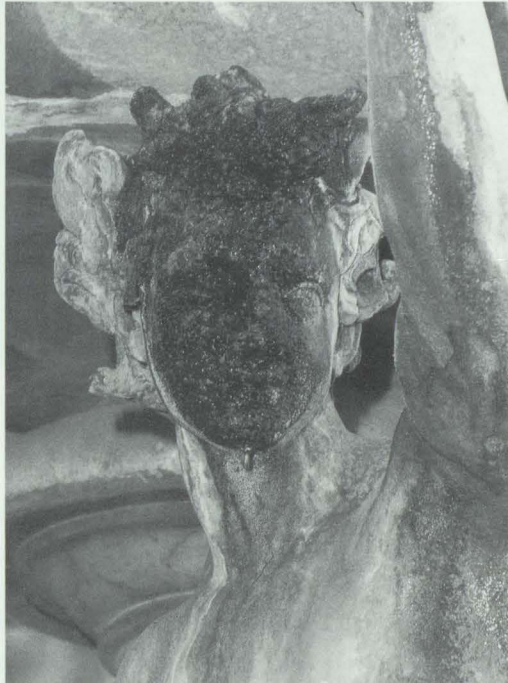
25. Nordwestlicher Bronzeknabe



26. Südwestlicher Bronzeknabe



27. Südöstlicher Bronzeknabe



28. Nordöstlicher Bronzeknabe

Planung und Baugeschichte –
Öffentliche Hand und privater Anwohner
als Auftraggeber

Behalten wir diese Benennung zunächst bei. Hinsichtlich des Standorts auf einem städtischen Platz handelte es sich zwar um eine öffentliche Anlage, die keiner bestimmten Familie gehörte. Demnach findet üblicherweise die Bezeichnung „Fontana della Piazza Mattei“ Verwendung. Die zeit-

genössischen Dokumente sprechen jedoch nicht selten von der „Fons Mattheiorum“, oder der „Fontana delli Mattei“³⁷ und bestätigen damit ein direktes privates Besitzverhältnis. Dies geschieht nicht ganz unbegründet.

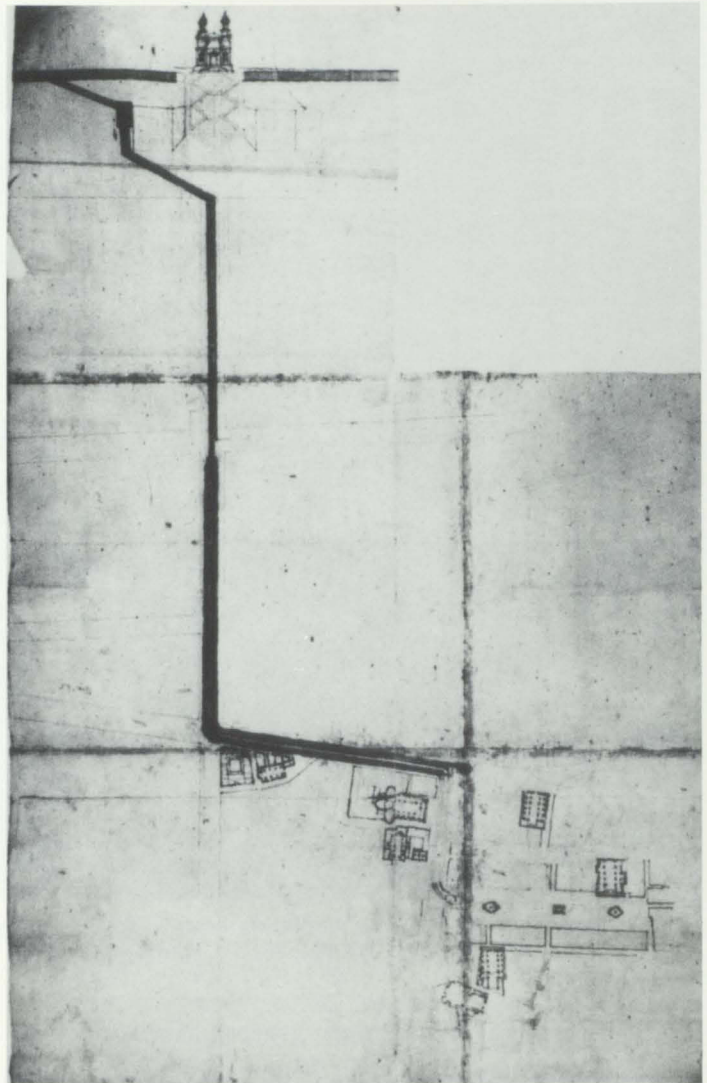
Das „Projekt der ersten 18 Brunnen“ von 1570, wie es D'Onofrio nennt³⁸, sah für den kleinen Platz zwischen den

37 Vgl. ANHANG I/D5 (28. 6. 1581) und I/D37 (1658).

38 D'ONOFRIO 79.

Palazzi Mattei-Antico und dem Palazzo Costaguti keinen eigenen Brunnen vor. Nur die Wasserleitung sollte unter dem Platz hindurchführen. Im Bereich der Rioni Pigna, S. Angelo und Campitelli waren nur für die Piazza Montanara unterhalb des Kapitols und für die Piazza Giudea im Ghetto die Aufstellung eines Zierbrunnens geplant gewesen. Als Fürsprecher dieses letztgenannten Brunnens auf dem zentralen Platz des Judenviertels hatte noch 1580 ein „deputato ad Fontem Plateá Iudeor[um]“ mit Namen Tybeius de Maximis an der Kongregationssitzung vom 20. Dezember teilgenommen, um die Wahrung der jüdischen Interessen zu gewährleisten³⁹. In derselben Sitzung faßte die Kongregation jedoch den Entschluß, die für das Ghetto vorgesehene Brunnenzuleitung zunächst über die Piazza Mattei zu führen „nella qual piazza si debba far la fonte, che era destinata in piazza Giudea“. Die Juden mußten sich übrigens noch bis zum Jahre 1589 mit Tiberwasser begnügen, erst in diesem und den darauffolgenden Jahren wurde die Wasserleitung ins Ghetto geführt und der bereits 1570 geplante Brunnen errichtet⁴⁰.

Die plötzliche Änderung der Brunnenplanung mit der unvorhergesehenen Aufstellung eines Exemplars auf der Piazza Mattei war von privater Seite initiiert worden. Der einflußreiche Anwohner Mutio Mattei – 1583 und 1584 selbst Mitglied der „Congregazione sopra le strade e le fontane“⁴¹ – verpflichtete sich, „a fare mattonare detta Piazza a sue spese et tener netta la fonte“⁴². Durch die Übernahme kostspieliger kommunaler Aufgaben, wie der Pflasterung des Platzes und der zukünftigen Pflege des Brunnens, beeinflusste der Anwohner Mutio Mattei die Kongregation zugunsten „seines“ Platzes. Es sei bereits an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß sich bisher keine direkten Zahlungen Matteis für den eigentlichen Brunnen haben finden lassen. Sämtliche Lohnzahlungen an die Handwerker, Mieten für Lastkräne, Materialkosten, sowie die mehr oder weniger regelmäßigen Ratenzahlungen an den ausführenden Bildhauer Taddeo Landini wurden von der Stadt geleistet⁴³. Selbst für die Nivellierung und Pflasterung der Piazza, deren Kosten Mattei ja dem Angebot von 1580 entsprechend übernehmen wollte, bezahlte die städtische Kasse – und nicht der Anwohner – auf Anweisung der Kongregation fünf Jahre später an den „Alexandro Carottiero“ den Preis von 20,90 scudi⁴⁴. Es kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, daß über andere Wege



29. Giacomo della Porta: Leitungsplan für die neue Acqua Vergine von S. Trinità zur Piazza Navona (um 1570/71)

bzw. Verpflichtungen, die Mutio Mattei der Stadt gegenüber einging, eine Art Vergütung von seiner Seite geleistet wurde. Sein großes Interesse, einen der neuen öffentlichen Brunnen vor dem Palast seiner Familie aufgestellt zu sehen und der außergewöhnlich teure, figürliche Bronzeschmuck des realisierten Brunnens scheinen in Zusammenhang zu stehen. Offiziell handelt es sich zwar um ein aus kommunalen Geldern finanziertes Projekt, ähnlich den anderen Schalenbrunnen der Stadt. Für den unverhältnismäßig großen Aufwand des Brunnenschmuckes zeichnete aber sicher nicht die zuständige Trägerschaft verantwortlich. Dieser konnte es kein Anliegen sein, auf der abseits gelegenen, wenig frequentierten Piazza Mattei den teuersten Schalenbrunnen Roms zu errichten. Vielmehr muß der massive Einfluß Mat-

39 Archivio Capitolino, cred. IV., Band 103, fol. 10.

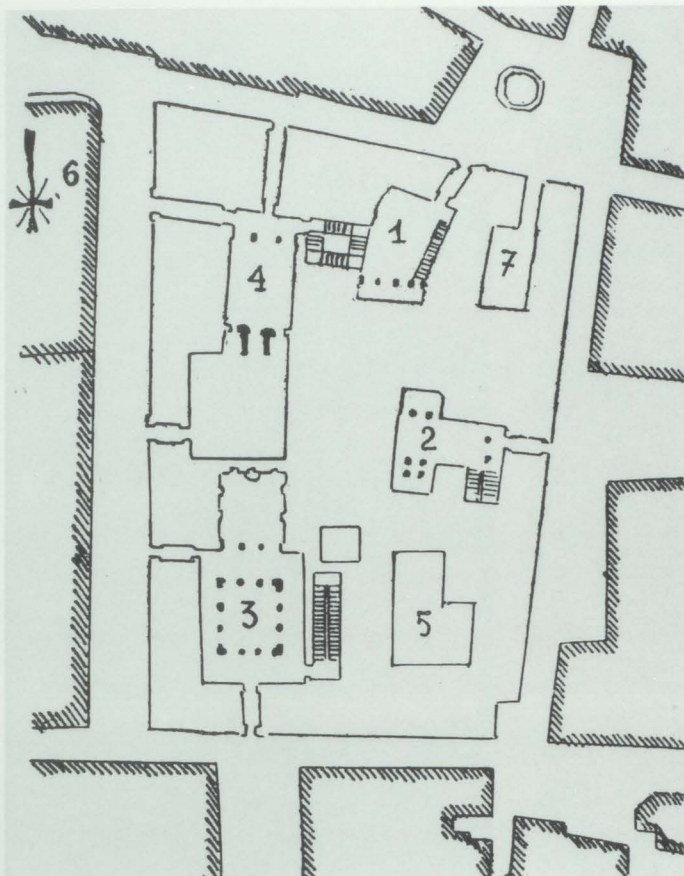
40 Vgl. ANHANG I/D34 mit Bezahlungen für Arbeiten am Brunnen der Piazza Giudea (heute Via del Progresso) aus dem Jahr 1591, vgl. auch Abb. 2.

41 Archivio Capitolino, cred. IV, Band 103, fol. 43 ff. nennt die Kongregationsmitglieder des entsprechenden Zeitraums.

42 Vgl. ANHANG I/D1 (20.12.1580).

43 Vgl. ANHANG I/D8–12, D16, D18–20.

44 Da sich die Zahlungsanweisung in den Büchern der städtischen Zahlstelle auf dem Kapitol findet, trug wohl auch die Stadt die Kosten, vgl. ANHANG I/D28 (13.3.1586).



30. Isola Mattei, Süden oben: (1, 7) Pal. Mattei Antico; (2, 5) Pal. Mattei Paganica; (4) Pal. Mattei di Giove; (6) S. Catarina dei Funari

teils den Ausschlag für das Projekt gegeben haben, nicht nur was den Aufstellungsort betrifft, sondern auch in bezug auf Form, Schmuck, Material – und damit auf die Kosten.

Schon zu Beginn der 1580er Jahre hatte sich somit eine stadtrömische Brunnentradition entwickelt. Im Bewußtsein dieser Tradition erschienen entsprechende Anlagen als begehrte Objekte. Brunnengeschmückte Plätze waren im Stadtbild hervorgehobene Orte. Sie steigerten die Wohnqualität. Das Ansehen des entsprechenden Rione wuchs mit der Zahl und der repräsentativen Gestaltung seiner Brunnen. Dabei kam dieses Schmücken öffentlicher Plätze dem öffentlichen Leben der Römer entgegen. Michel de Montaigne, der sich 1580 in Rom aufhielt, wundert sich in seinem Tagebuch über die Gewohnheit der Römer, ziellos in der Stadt spazieren zu gehen⁴⁵:

„Le plus commun des exercices des Romeins, c'est se promener par les rues; et ordineremant l'entreprinse de sortir du logis se fait pour aler sulemant de rue en rue sans avoir ou s'arrester.“

Damals wie heute wurden die öffentlichen Straßen und Plätze Roms nicht nur als Verkehrs- und Handelsplätze, son-

45 MONTAIGNE 1230.

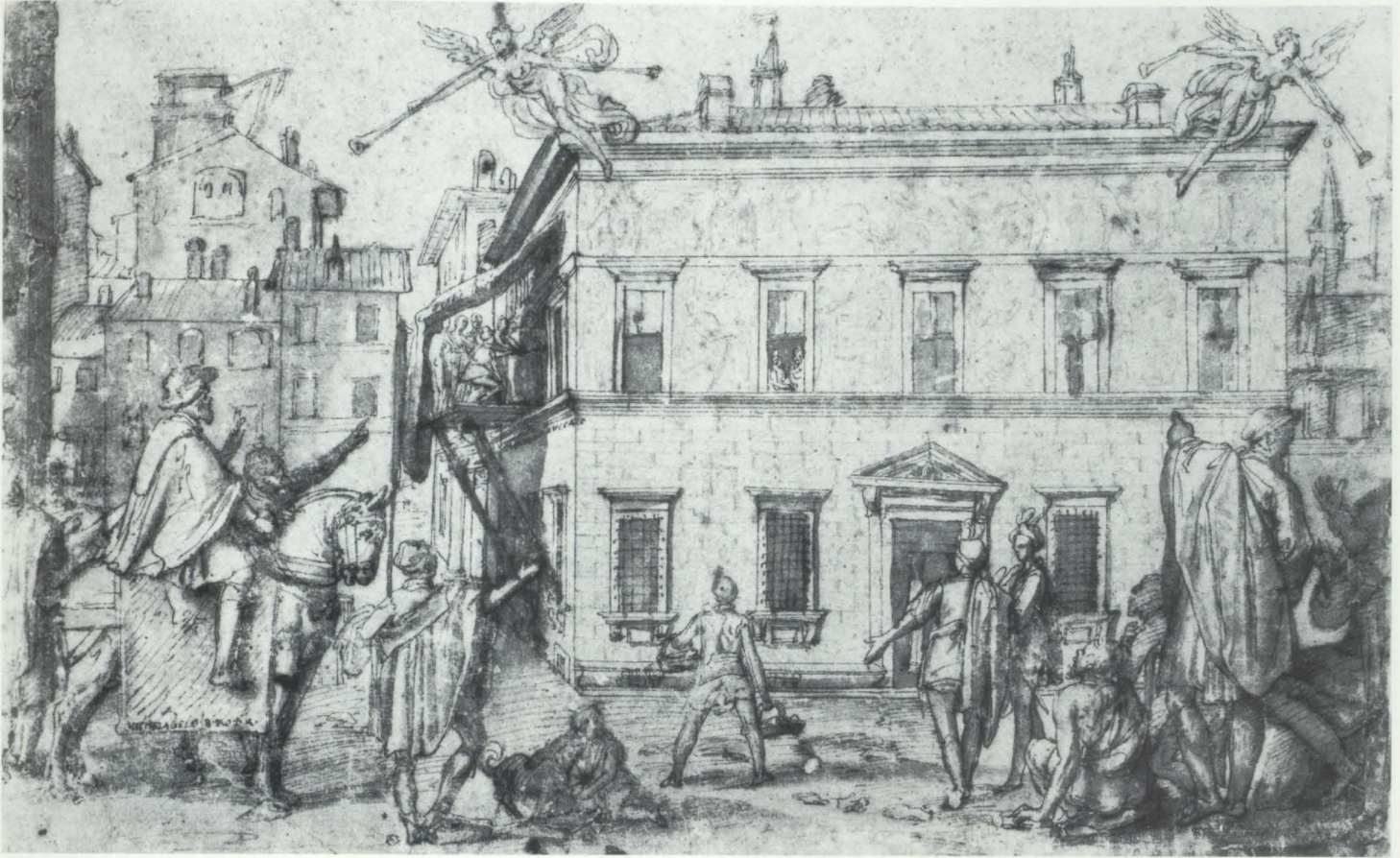
dern ebenso als Aufenthalts- und Vergnügungsorte genutzt, geschätzt und dementsprechend geschmückt. In Antonio Tempesta's Rom-Plan von 1593 sind die noch jungen Brunnenanlagen der siebziger und achtziger Jahre in überdimensionaler Größe verzeichnet, wofür sicher nicht nur die graphisch-vergrößernde Technik des Holzschnittes verantwortlich ist (Abb. 32)⁴⁶. Tempesta zeigt die Brunnenanlage auf der „Platea matthei“ als ein den Platz dominierendes Monument, welches die Palazzi im Vordergrund an Höhe zu überragen scheint. Diese Monumentalisierung von verhältnismäßig kleinen Brunnenanlagen, vor allem die überdimensionierte Darstellung ihrer Wasserspiele und Fontänen wird in den einschlägigen Veduten-Werken des 17. und 18. Jahrhunderts in noch gesteigerter Form anzutreffen sein⁴⁷. Es verwundert insofern nicht, daß bereits wenige Jahre nach dem Beginn der Ausschmückung öffentlicher römischer Plätze mit Brunnenanlagen von seiten privater Interessenten auf die Wahl des Ortes und der Form dieser Brunnen Einfluß genommen wurde.

Über Mutio Mattei ist wenig bekannt. Er gehörte dem Familienzweig der Mattei Duchi di Paganica an, deren Palazzo die Westseite der sog. „Isola Mattei“ einnahm. Den umfangreichen Gebäudekomplex dieser Isola begrenzen heute die Via de Funari im Süden, die Via Caetani im Osten, die Via delle Botteghe Oscure im Norden sowie im Westen die Via Paganica. Die beiden ältesten Palazzi befinden sich auf der Südseite des Komplexes und weisen mit ihren Fassaden auf die Piazza Mattei (Abb. 30, Nr. 1 sowie der westlich angrenzende Eckbau Nr. 7). Sie bilden den Kernbesitz des Familienzweiges Mattei Antico und wurden gegen Ende des 15. Jahrhunderts erbaut⁴⁸. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Blickachsen von beiden Innenhöfen auf den Platz hinaus sich am Standort des Brunnens schneiden, wobei dieser als reizvoller Blickfang fungiert. Auch hieraus ist ein deutlicher Raumbezug zwischen öffentlichem Brunnen und privatem Palazzo ersichtlich.

46 TEMPESTA D3.

47 Erwähnt seien die Brunnenabbildungen in den Stichsammlungen von Falda, von Vergelli, und von Vasi (vgl. ANHANG III/B9–11). Das Phänomen ist auch bei Piranesi anzutreffen, etwa auf der Ansicht der Piazza della Rotonda (HIND Kat. Nr. 17). Noch bei LETAROUILLY, Taf. 108, ist die Fontana delle Tartarughe völlig überdimensioniert abgebildet. Noch dazu erscheint sie im Durchblick aus dem Hof des Pal. Mattei di Giove, also etwa 100 Meter vom tatsächlichen Standort entfernt (vgl. ANHANG III/B12).

48 Zur komplizierten Genealogie der Mattei vgl. die Stammbäume bei PANOFSKY-SOERGEL 165 und PIETRANGELI 107–113. Der Bau Nr. 19 (Abb. 30, Nr. 7) wurde zwar im 17. Jh. umgestaltet, das Verhältnis Platz–Toreinfahrt–Innenhof wurde dabei aber nicht angestastet und entspricht dem Quattrocento-Bau.



31. Federico Zuccari: Taddeo Zuccari bemalt die Fassade des Palazzo Mattei; Wien, Albertina

Bereits drei Jahrzehnte vorher hatten die Mattei zum Schmuck des Platzes beigetragen, indem sie die Fassade ihres Palastes vom jungen Taddeo Zuccari 1548 mit einem aufwendigen Freskenzyklus hatten bemalen lassen. Zuccaris jüngerer Bruder Federico zeigt in der gezeichneten Vita Taddeos diesen bei der Arbeit an den „Szenen aus dem Leben des Furius Camillus“ (Abb. 31). Auf dem Platz davor, ziemlich genau an der Stelle des späteren Brunnens, sind Michelangelo, Raffael, Vasari und Salviati als Bewunderer des jungen Freskantens versammelt und weisen mit Gesten des Staunens auf den von Musen umgebenen Maler auf dem Gerüst, während Fama trompeteblasend über der Szene schwebt⁴⁹. Der Auftraggeber Giacomo Mattei war der Onkel Mutios. Er hatte die beiden zur Piazza hin gelegenen Palazzi der Familie mit großem Aufwand restaurieren lassen.

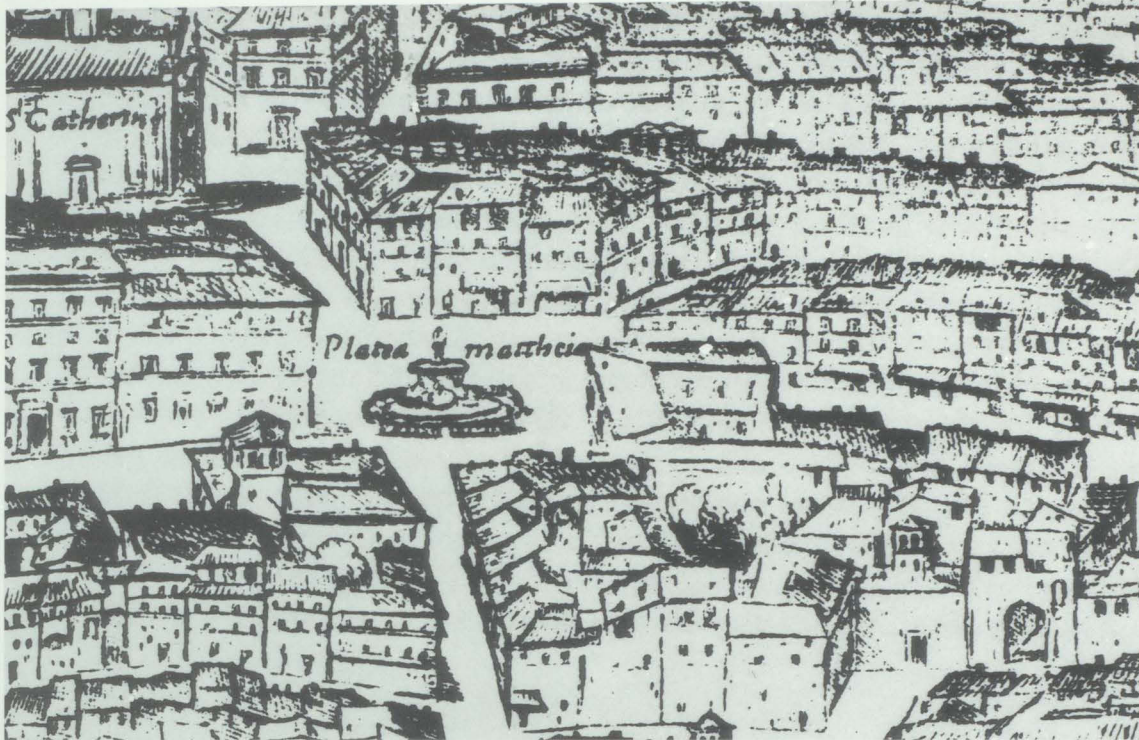
Zwar handelt es sich bei keinem der beiden Gebäude um den Familienpalast Mutios, dieser wirkte aber sicher im Interesse seiner Familie, als er seinen Einfluß auf die Brunnen-

kongregation geltend machte. Den Blick aus dem Hof seiner Verwandten auf den neuen Brunnen hat er nicht lange genossen. Nur wenige Jahre nach der Errichtung des Brunnens zog sich Mutio Mattei aus der Isola seiner Familie und dem Rione S. Angelo zurück und ließ sich einen neuen Palazzo auf dem Quirinal errichten. Auch dort veranlaßte er den Bau einer öffentlichen, typologisch eigenwilligen und für römische Verhältnisse völlig neuen Brunnenanlage. An einer prononcierten Stelle des Stadtbildes wurden auf seine Initiative hin und auf seine Kosten drei der „Quattro Fontane“ in die Straßenkreuzung Via Felice/Via Pia (olim) eingebaut, gespeist von der noch im Bau befindlichen Acqua Felice⁵⁰.

Mutios Beteiligung am Brunnenprojekt für die Piazza Mattei ist durch eine weitere wichtige Quelle belegt. Ihrem Umfang und ihrer Detailliertheit entsprechend zählt sie zu den meistzitierten Quellenmaterialien der römischen Brunnengeschichte. Es handelt sich um die „Capitula super constructione fontis Matthayorum“, durch die im Juni 1581

49 Zum Fresko und seiner Entstehung vgl. die zeitgenössischen Berichte von VASARI VII 77f. und BORGHINI 507; weiterführende Literatur bei FEHL Anm. 23.

50 Dokumentiert bei LANCIANI II 132f. und III 199; zur Geschichte der „Quattro Fontane“ siehe D'ONOFRIO 222–226 und BENOCCI 193f.



32. Antonio Tempesta:
Plan der Stadt Rom,
1593 (Ausschnitt)

schriftlich fixiert und notariell besiegelt, der Bildhauer Taddeo Landini von der Brunnenkongregation den Auftrag erhielt, unter genauestens festgelegten Bedingungen den Brunnen auf der Piazza Mattei herzustellen⁵¹. Mutio Mattei erweist sich im letzten Abschnitt dieser „Capitula“ als der eigentliche Vermittler zwischen dem Künstler und der den Auftrag vergebenden Versammlung. Von keinem römischen Brunnenprojekt des 16. und frühen 17. Jahrhunderts hat sich ein derart umfangreicher und ins Detail gehender Vertragstext erhalten⁵². Freilich entsprach auch keine der anderen Brunnenanlagen vor Berninis Vier-Ströme-Brunnen dem Werk Taddeo Landinis an Aufwand⁵³.

Der Inhalt des Vertragstextes und seine praktische Verwirklichung

Die „Capitula“ gliedern sich in drei Teile: eine minutiöse Aufzählung der zu verwendenden Materialien und der Maße der Brunnenbestandteile, eine Festlegung der dem Künstler zur Verfügung stehenden Arbeitszeit und seines Lohnes (diesem folgt eine Nennung der anwesenden, bzw. für die Über-

wachung des Vereinbarten zuständigen Personen), sowie die Erteilung eines Mandats an Mutio Mattei, als Mittelsmann zwischen dem Künstler und der Kongregation zu wirken⁵⁴.

Zunächst wird dem Bildhauer Landini unter Berufung auf ein vorliegendes Modell vorgeschrieben, welches Material er für welches Element des Brunnens zu verwenden habe. Ob es sich bei diesem „modello“ um eine Zeichnung oder um ein dreidimensionales Holz-, Gips-, oder Wachsmmodell handelte, ist dem Vertragstext ebensowenig zu entnehmen, wie der Name des Autors. Sowohl Landini als auch Della Porta konnten dafür verantwortlich zeichnen.

Die Maße der Objekte sind in „palmi“ angegeben, als kleinste Maßeinheit wird in „ $\frac{1}{2}$ Pal.“ gemessen⁵⁵. Wir erfahren aus dem Text dieser Passage, daß der Brunnen ursprünglich nur aus Stein gefertigt werden sollte. Gußplastik wird an keiner Stelle erwähnt, zur Verwendung sollten ausschließlich verschiedene Marmorsorten kommen. Die terminologische Bedeutung der im einzelnen aufgeführten Steinsorten kann zum großen Teil geklärt werden. Bei „pietra del mastro“ handelt es sich wohl um minderwertigen Füllstein

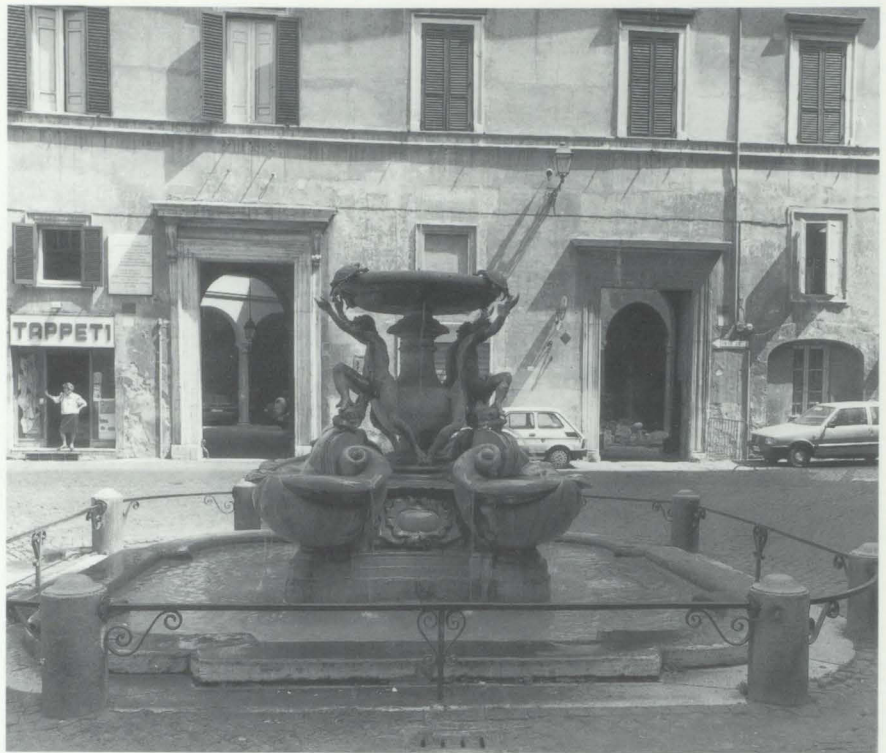
51 ANHANG I/D5 (28.6.1581).

52 Im engeren Sinne handelt es sich noch nicht um den eigentlichen Vertrag, sondern um den Beschluß des Vertragsinhaltes, also um einen Vertragsentwurf. Landini war während dieser Sitzung weder anwesend noch ist er als Unterzeichner genannt. Der Text stellt aber die Grundlage für das Abkommen mit dem Künstler dar, darf also als Vertragsvorbereitung gelten.

53 Ausgenommen werden müssen hiervon die Schaubrunnenanlagen der großen Wasserleitungsmündungen, die Acqua Felice und die Acqua Paola, wobei deren Typus als fassadenartige Wandbrunnen mit den freistehenden Platz-Brunnen ohnehin nicht vergleichbar erscheint.

54 Mutio war zu diesem Zeitpunkt nicht Mitglied der Kongregation, also nur als Gast anwesend.

55 Vgl. hierzu und zum folgenden jeweils den Originaltext: ANHANG I/D5.



für die nicht sichtbaren Bestandteile der Brunnenarchitektur. „Pietre del popolo“ bezeichnen die Herkunft des Materials aus öffentlichen Steinbrüchen bzw. aus eigens für die Brunnenanlagen in größeren Mengen vorrätigen Beständen⁵⁶.

Die beiden Stufen zum unteren Brunnenbecken sollten dem Vertrag gemäß aus „marmo saligno“, einem besonders grobkörnigen, widerstandsfähigen Stein gefertigt werden. Bereits bei diesem peripheren Element des Brunnenaufbaues wird explizit auf den modello als maßgebliche Vorlage verwiesen, exakte Angaben der Abmessungen sind beigelegt⁵⁷. Im folgenden erwähnt der Text vier Muscheln, die jeweils am unteren Ende der Stufen angebracht werden sollen, also nicht mit den heute sichtbaren Muscheln des Brunnenstocks identisch sein können. Als Material für diese Muscheln wird „pietra santa“ angegeben, eine Marmorsorte, die bei dem gleichnamigen Ort nördlich von Lucca gebrochen wurde. Diese Muscheln des äußeren Brunnenrandes hätten – wären sie realisiert worden – einem Florentiner Brunnenmotiv entsprochen, wie es sich später in den seitlichen Muscheln von Francesco Susinis Fontana del Carciofo auf der Hofterrasse des Pa-

lazzo Pitti oder den nahezu im Boden versenkten Muschelwannen an den äußeren Treppenstufen von Ammannatis Neptunbrunnen auf der Piazza della Signoria finden läßt (vgl. Abb. 34 und 35 vorne bzw. rechts außen). In beiden Fällen sind zusätzlich zum innerhalb des Brunnenbeckens arrangierten Wasserspiel einige Strahlen nach außen gerichtet, deren Wasser sich in separaten, tiefgelegenen Muschelkörpern sammelt. Letztlich geht das Element des nach außen gerichteten, das eigentliche Brunnenbecken überspringenden Wasserstrahls auf Montorsolis Orionbrunnen in Messina zurück⁵⁸. Es steigert den Eindruck der Wasserfülle und damit des Überflusses. Wäre es am Brunnen der Piazza Mattei verwirklicht worden, so hätte dies dem Brunnen einen weit monumentaleren Charakter verliehen. Allerdings wäre auch mehr Wasser benötigt worden, und es ist anzunehmen, daß deshalb darauf verzichtet wurde.

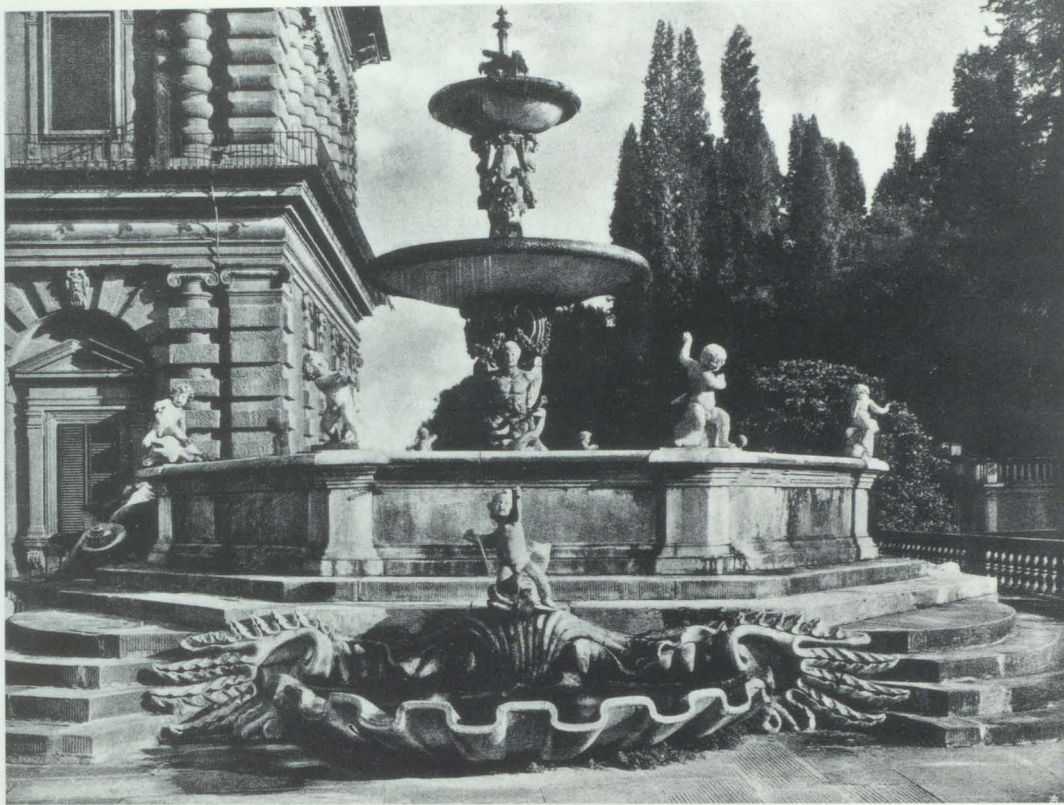
Die anschließend im Vertragstext genannten vier Muscheln aus blau-grauem „marmo africano“ hingegen wurden ausgeführt. Es handelt sich um die vier breitlippigen Gefäße

56 Für einen solchen Großeinkauf von „pietre mischie e africane“, bestimmt für die „vasi“ mehrerer „fonti“, erhält ein „mastro Badino da Stabbia“ im Oktober 1578 mit letzter Ratenzahlung 900 (!) scudi; vgl. die Zahlungsanweisung im Anhang bei PECCHIAI 80; vgl. zur Benennung des Materials ergänzend BENOCCI 187f. Anm. 8.

57 Zu den Maßverhältnissen bzw. -unterschieden zwischen den „Capitula“ und der tatsächlich verwirklichten Anlage vgl. DI GADDO 59.

58 Vgl. WILES, Fig. 38, 50, 52, 59, 61, die im Vordergrund ein solches flaches Muschelbecken zeigen. Ein weiteres Beispiel mit kleinen Muschelbecken am Rand des Brunnenkorbs stellt die Fontana della Fortuna in Fano dar (1576, COLASANTI 163).

Bei Nutzbrunnen kann der aus dem Brunnenbecken herausgeführte Wasserstrahl auch zum Entnehmen des Wassers dienen, man vergleiche etwa die Einrichtung an den beiden kommunalen Brunnenanlagen in Viterbo (Fontana Grande, 13. Jh., sowie Vignolas Fontana della Rocca von 1566, COLASANTI 119).



34. Francesco Susini: Artisbokenbrunnen; Florenz, Pal. Pitti, um 1640

am Sockel des Brunnenstocks, in die sich der Wasserstrahl aus den Mäulern der Delphine ergießt. Ihrer Funktion als Wasserbecken entsprechend werden sie auch als „vasi“ bezeichnet. Mit einer Länge von acht palmi sind sie etwas größer als die nicht zur Ausführung gelangten Muscheln des Brunnenrandes. Der Text erwähnt in diesem Zusammenhang einen „piede frà detti quattro vasi et sotto le quattro figure“, womit wohl der gesamte untere Sockelbereich des Brunnenstockes bezeichnet wird. Mit seinen $5\frac{1}{2}$ palmi Höhe umfaßt dieser die profilierte, an den Seiten konkav zurückschwingende Basis sowie die Kartuschenzone zwischen den Muscheln. Die Binnenformen der Profile und Kartuschen – „intagli et ornamenti“ – werden nicht im einzelnen beschrieben. Allerdings werden auch diese nicht der freien Gestaltung Landinis überlassen: als Vorlage, nach der er sie ausarbeiten habe, wird wiederum auf das Modell verwiesen.

Der folgende Abschnitt des Vertrages behandelt ein zweites nicht zur Ausführung gelangtes bzw. modifiziertes Element des Brunnenensembles. Genannt werden acht Delphine aus „pietra mischia“⁵⁹. Weder die Anzahl dieser Delphine noch das angegebene Material stimmen mit den Gegebenheiten am tatsächlich angefertigten Brunnen überein.

59 Ein häufig verwendeter, vor allem wegen seiner Polierfähigkeit geschätzter mehrfarbiger Marmor; dazu VASARI I 114–116.

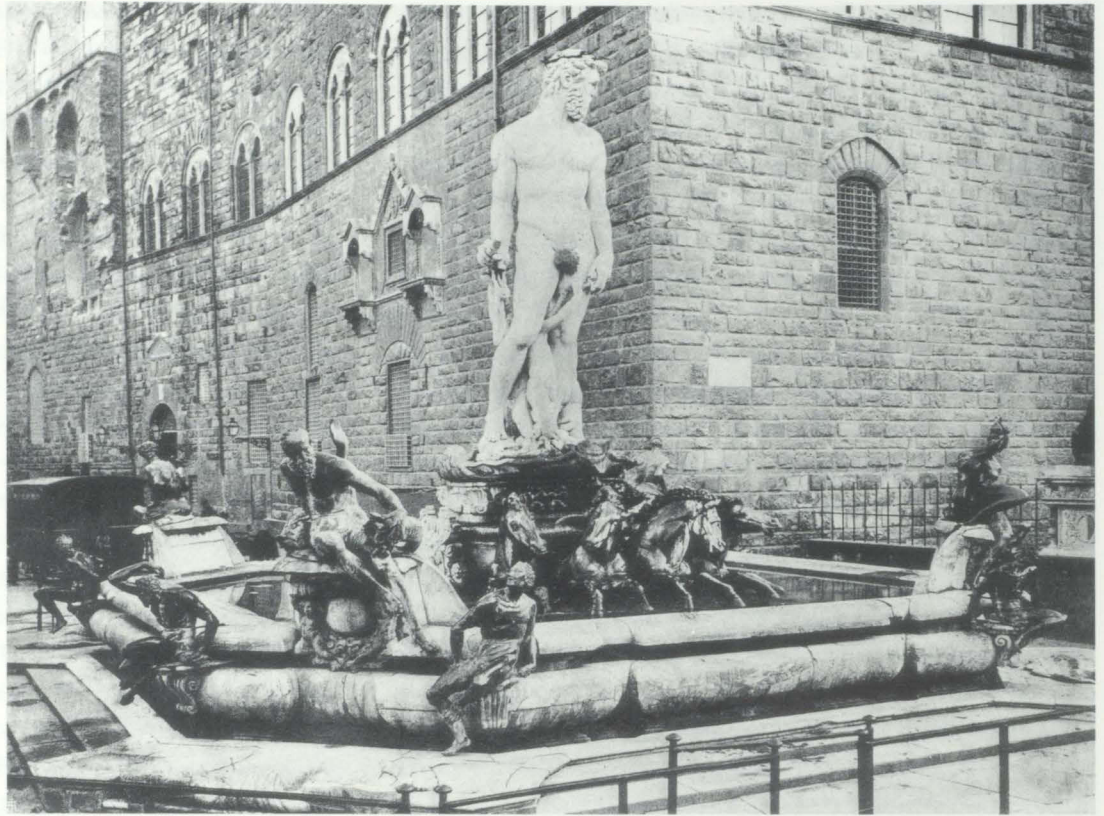
Dort ist jedem der vier Bronzeknaben ein ebenfalls aus Bronze gegossener Delphin zugeordnet.

Über die ursprünglich geplante Aufstellung der restlichen vier Fische ist mehrfach spekuliert worden. Angeregt durch das weit jüngere Schildkrötenmotiv – genauer, durch das Motiv des Greifens der Knaben nach den Reptilien am oberen Schalenrand – wurde die Vermutung geäußert, auch die vier verbleibenden Delphine hätten ursprünglich am Rand der bekrönenden „Tazza“ befestigt werden sollen, sozusagen als Vorgänger der Schildkröten. Dann hätte jeder Knabe zwei Delphine in Händen gehalten, einen am Boden, den anderen hoch über den Kopf erhoben⁶⁰. Von anderer Seite wurde der Aufstellungsort der vier restlichen Tiere auf dem Brunnensockel zwischen den Knaben rekonstruiert, sie wären dann unmittelbar über den Ohrmuschelkartuschen plaziert gewesen⁶¹.

Wie nun läßt sich der geplante Brunnenaufbau rekonstruieren und wie unterscheidet er sich von der ausgeführten Anlage? Beide in der bisherigen Forschung vorgeschlagenen Lösungen erscheinen fragwürdig. Im Sockelbereich zwischen den Knaben verbleibt, zumindest im heutigen Zustand der Anlage, kein Raum für die Anbringung von vier weiteren Wasserspendern. Dies zeigt ein Blick auf die sich nahezu be-

60 D'ONOFRIO 129, diesem folgend BLUNT 238.

61 FEHL 132f.



rührenden Füße der Bronzeknaben auf der Nord- und Südseite des Brunnens (Abb. 10 und 12). Zum anderen war die Geste des „Emporschiebens“ der Schildkröten vor deren Anbringung um 1660 nie intendiert gewesen, d. h., diese sind sicher kein Nachfolge-Motiv der – nie realisierten – vier restlichen Delphine aus den „Capitula“ von 1581.

Vielmehr muß deren geplanter Aufstellungsort mit den ebenfalls nicht verwirklichten vier Muscheln des Beckenrandes in Zusammenhang gebracht werden. Beide Elemente tauchen im Vertragstext auf, beide fehlen am späteren Brunnen. Ein Delphin als Wasserspeier und eine Muschel als unterhalb angebrachtes Becken für den Wasserstrahl stellen eine der häufigsten Motivkombinationen der Brunnenkunst dar. Wenn nun vier Muscheln und vier Delphine fehlen, so sind sie zweifellos in Kombination zu sehen und zu rekonstruieren. Vermutet man den Aufstellungsort der fehlenden Delphine an den vier äußeren Ecken des Brunnenrandes, dann hätte je ein Fisch sein Wasser in eine der fehlenden Muscheln gespritzt, eine Situation, wie sie sich etwa beim erwähnten Artischockenbrunnen in Florenz ergibt.

Mit dem Wegfall der gesamten figürlichen Gestaltung des äußeren Beckenrandes, also der Zone außerhalb des zentralen Brunnenstockes, sind beide Motive – Delphin und Muschel – auf jeweils vier Exemplare reduziert worden.

Nicht verändert wurde hingegen die Zahl der „quattro figure“, wie sie im Text der „Capitula“ anschließend behan-

delt werden. Nach der Beschreibung ihrer Einbindung in den architektonischen Kontext des Brunnenstockes gibt der Text ihre Größe vor. Mit sechs palmi entspricht diese in etwa den ausgeführten Figuren am Brunnen. Ihrer Bedeutung für das prunkvolle Erscheinungsbild der gesamten Anlage gemäß, betont der Text, sie sollen aus hochwertigstem weißen Marmor in ihren „proportioni“ dem Modell entsprechend angefertigt werden. Sicherlich war die außergewöhnliche Körperhaltung der Knaben bereits im Modell exakt vorgegeben. Auf diese „moti“ geht der Vertragstext jedoch nicht ein, den Auftraggebern scheinen die „proportioni“ von größerer Bedeutung zu sein⁶². Der Verweis auf das Modell belegt dabei, daß dieses wohl recht groß gewesen sein muß. Sonst hätte es kaum bei der Ausführung als Vorlage zur Abnahme der Binnenmaße herangezogen werden können⁶³.

62 Zur Theorie der „moti“ und „proportioni“ vgl. LOMAZZO Buch I (zur Proportion) und Buch II (zum „moto“).

63 Als Beispiel für die Dimensionen eines zeitgenössischen dreidimensionalen Brunnenmodells sei auf Giorgio Vasaris Fresko „Cosimo I. und seine Künstler“ in der „Sala Cosimo I.“ des Palazzo Vecchio verwiesen. Der darauf dargestellte Bildhauer Tribolo hält als Attribut eine Platte mit zwei aufmontierten Brunnenmodellen in Händen (ALLEGRI/CECHI 145; WILES, Fig. 51). Ein zweites, wesentlich größeres Modell zeigt Giovanni da Bologna auf einer Silbertafel, die

Der auffälligste Unterschied zwischen Vertragstext und realisiertem Brunnen betrifft das Material der Brunnenfiguren. Im Kontrakt ist für die Delphine der erwähnte „pietra mischia“ vorgesehen, die Knaben sollen aus „marmo bianco e bellissimo“ gearbeitet werden. Anstelle dieses, für den Schmuck römischer Brunnen bereits konventionellen Materials wurde für die Fische und die Figuren die weit kostbarere und schwieriger zu verarbeitende Bronze gewählt.

Diese plötzliche Änderung der Auftraggeberwünsche ist relativ gut dokumentiert. Zwar fehlt uns die Angabe des eigentlichen Grundes für den Materialwechsel, der Werdegang der Entscheidungen kann jedoch rekonstruiert werden. Um ihn zu verfolgen, sei ein weiterer Beschluß der Brunnenkongregation herangezogen. Zwei Wochen nach der Auftragsvergabe an Landini verzeichnet das Protokoll des Gremiums am 13. Juli 1581 in flüchtiger Notiz, „daß die Figuren der Schale, welche für den Brunnen der Piazza Mattei zu machen sind, aus Bronze gemacht werden sollen, bei [einem Preis von] dreihundert scudi über tausend, aber nur wenn [genügend] Gelder vorhanden sind“⁶⁴.

Für die ursprünglich geplante Marmor-Version der Anlage sollte Landini die Gesamtsumme von eintausend scudi erhalten, dieser Preis hätte aber acht Delphine und acht Muscheln miteinbegriffen. Tatsächlich wurden an den Bildhauer in der Zeit zwischen dem 13. November 1581 und dem 9. Mai 1584 insgesamt 1350 scudi ausbezahlt. Die Abrechnungen der kapitolinischen Zahlstelle nennen folgende Daten und Summen⁶⁵:

13. 11. 1581	100 scudi
29. 1. 1582	100 scudi
21. 3. 1582	100 scudi
Mai 1582	150 scudi
Mai/Juni 1582	100 scudi
19. 6. 1582 (zur Zwischensumme „550 sc.“ zusätzlich)	150 scudi
November 1583	100 scudi
(für insgesamt 400 scudi fehlen in diesem Zeitraum die Zahlungsanweisungen)	(400 scudi)
29. 3. 1584 (zur Zwischensumme „1200 sc.“ zusätzlich)	100 scudi
9. 5. 1584	50 scudi
	Gesamtsumme: 1350 scudi

heute im Florentiner Museo degli Argenti aufbewahrt wird. Der Künstler überreicht darauf ein Brunnenmodell an Francesco I. de Medici (HOLDERBAUM 276–280, 340f., Taf. CXVIII u. CXIX). Erhalten hat sich ein solches Modell in New York, vgl. Abb. 45.

⁶⁴ ANHANG I/D7.

⁶⁵ Die Texte der Zahlungsanweisungen im ANHANG I/D8–12, D16, D18–20.

Die in der Folgezeit genannten Preisangaben weichen ein wenig von dieser archivalisch gesicherten Endsumme ab. Girolamo Ferrucci gibt 1588 als Gesamtpreis für den Brunnen 1200 scudi an⁶⁶, nicht ohne zu betonen, daß es sich dabei der Qualität des Werkes gemäß um einen „prezzo bassissimo“ handle. Ein anonymen Chronist weiß um 1658 von „300 scudi pro statua“ zu berichten⁶⁷. Falls diese Angabe stimmt, so verdeutlicht sie das Kostenverhältnis zwischen Brunnenskulptur und Brunnenarchitektur. Der Wert der bronzenen, figürlichen Elemente machte vier Fünftel des Preises aus, nicht zuletzt des teureren Materials wegen. Die Vermutung liegt nahe, daß zugunsten der kostbaren Bronze auf vier der acht ursprünglich geplanten Delphine und Muscheln verzichtet wurde, um die Finanzierung des Projektes zu gewährleisten. Die Kongregation verfügte keineswegs über unbeschränkte Geldmittel. Erinnert sei an den prosaischen Zusatz des Beschlusses vom 13. Juli 1581, der die Bezahlung der Bronzefiguren von einem „purchè vi siano denari“ abhängig macht⁶⁸. Insofern erübrigt es sich, über den Verbleib der geplanten acht Delphine und Muscheln zu spekulieren. Es wurden schlichtweg nur jeweils vier ausgeführt, um die Verteuerung des Projektes durch das Material Bronze in Grenzen zu halten⁶⁹.

Wer diese Änderung des zu verwendenden Materials veranlaßt hat, ist nicht bekannt. Da die Entscheidung noch innerhalb der zweiwöchigen Frist gefällt wurde, die Mutio Mattei für Verhandlungen mit dem Künstler Landini zugesprochen worden waren⁷⁰, mag es im Interesse Matteis oder Landinis gelegen haben, den Brunnen anstatt des konventionellen Marmors mit außergewöhnlichen Bronzefiguren schmücken zu lassen. Eine mit der Entstehung des Brunnens verbundene Legende, die allerdings erst seit dem 19. Jahrhundert tradiert wird, sieht in dem Brunnen einen Beweis für den Reichtum der Mattei⁷¹.

⁶⁶ ANHANG III/B1 vgl. ihm folgend MARTINELLI 33.

⁶⁷ ANHANG I/B37, D'ONOFRIO 131.

⁶⁸ ANHANG I/D7.

⁶⁹ Cesare D'Onofrio glaubt an die Aufstellung der vier restlichen Delphine auf dem Campo de' Fiori. Die „Terrina“ dieses Platzes war tatsächlich um 1590 mit vier Delphinskulpturen geschmückt (D'ONOFRIO 130). Allerdings liegt kein Beweis dafür vor, daß es sich um die am Mattei-Brunnen nicht benötigten Delphine handelt.

⁷⁰ Vgl. den letzten Absatz in den „Capitula“, ANHANG I/D5.

⁷¹ Der Legende nach wollte sich ein Sohn aus dem Hause der Mattei mit der Tochter eines reichen römischen Adligen vermählen. Deren Vater wiederum hielt die Mattei für zu wenig wohlhabend und verweigerte seine Zustimmung zur Heirat. Der so geschmähte Vater des abgewiesenen Bräutigams Mattei veranstaltete daraufhin ein großes Fest, das eine ganze Nacht lang währte, und zu dem auch der hochnäsige Patrizier geladen war. Als der Morgen graute, bat der Gastgeber die Gäste an ein Fenster, das zur kleinen Piazza wies. Dort war zu aller Erstaunen über Nacht, während das Fest im Gange

Ferrucci, der als Zeitgenosse gelten darf, nennt Mutio in seinem Romführer den „Bevollmächtigten“ des Popolo Romano⁷². Die Kongregation stimmte den Änderungswünschen der beiden zu. Drei Jahre später, am 13. März 1584, widmete sie sich ein weiteres Mal dem Landini-Brunnen und betont die „nova forma“ der Anlage, sowie eine damit verbundene Preisänderung, die mit einer „depressio“ – wohl des alten Projekts – in Zusammenhang gebracht wird⁷³. Aufgrund der stichwortartigen Diktion entsprechender Protokolle ist die Textstelle nur begrenzt entschlüsselbar. Unter Umständen war mit der „depressio“ des Brunnens der fehlende Wasserdruck gemeint, durch welchen der Weiterbau der Acqua-Vergine-Brunnen in Verzug geriet. Dies verursachte eine Bauunterbrechung, die auch an den Terminen der Auszahlungen an Landini ablesbar ist. Im Jahr 1583 schienen die Arbeiten zu stocken, Landini erhielt kaum mehr Geld⁷⁴.

Im Mai des darauffolgenden Jahres schließlich wurde der Brunnenstock fertiggestellt. An Landini wurden die letzten 50 scudi seines Lohnes ausbezahlt⁷⁵. Wenig später stellte der Schmied Matteo einen Mast bzw. Hebearm zur Verfügung und erhielt dafür den entsprechenden Lohn. Es kann sich dabei nur um einen Kran handeln, mit dessen Hilfe die einzelnen, in der Werkstatt vorgefertigten Bestandteile des Brunnens vor Ort zusammenmontiert wurden. Matteo lieferte zum selben Zweck 83 Pfund metallene Klammern, die als Verbindungsglieder dienten. Die Zahlungsanweisung für seine Vergütung wurde am 17. Mai 1584 ausgestellt und spricht von den Leistungen des Schmieds bereits im Perfekt. Das heißt, zu diesem Zeitpunkt war der Brunnenstock bereits aufgerichtet. Die Fertigstellung des Kerns der Anlage darf folglich in die erste Maihälfte 1584 datiert werden⁷⁶.

war, auf Veranlassung Matteis der teure Bronzebrunnen aufgebaut worden, als Demonstration des Reichtums und der Großzügigkeit des Auftraggebers (u. a. berichtet bei DELLI 52 und CANDELORISOMIGLI 197f.).

72 Wörtlich: „... per ordine del popolo Romano procurandone cioè il Signor Mutio Mathei ...“, ANHANG III/B1.

73 ANHANG I/D17.

74 Allerdings fehlen uns aus diesem Zeitraum einige Auszahlungsbelege.

75 Vgl. die diesbezüglichen Dokumente im ANHANG I/D19–21.

76 Das Datum der Fertigstellung war bis heute unklar. PECCHIAI 52 nennt ohne jeglichen Beleg den 19. Juli 1584; KELLER 70 gibt fälschlicherweise das Datum der „Capitula“ (den 28. Juni 1581) an; CALLARI 78f. nennt das Jahr 1594 (wohl als Druckfehler); COLASANTI 28 geht ohne weitere Nachforschungen von einem angeblich vereinbarten Fertigstellungsdatum 1588 aus. Auf diesen und anderen fehlerhaften Angaben in den Standardwerken beruhen eine Reihe weiterer falscher Angaben in der Nachfolgeliteratur.

Damit waren die Arbeiten am Brunnen jedoch noch nicht abgeschlossen. Zwei Monate später beschloß die Kongregation zum Schutze der „Fons Publica“ auf dem Mattei-Platz „Säulen aus Marmor mit einem Gestänge aus Eisen“ anfertigen zu lassen. Entsprechende „parapetti“ wurden zum Schutze nahezu aller Cinquecento-Brunnen um die Anlagen herum errichtet. Sie sollten vor allem die Beschädigung des Brunnenkastens durch unachtsame Fahrzeuge, sowie die Verschmutzung des Wassers durch trinkende Reit- und Zugtiere unterbinden.

Der parapetto des Brunnens auf der Piazza Mattei wurde unmittelbar nach seiner Planung durch die Kongregation vom Schmied Antonio Brambilla im August 1584 angefertigt⁷⁷. Mit diesem Geländer, vielmehr mit den acht Marmorpollern dazwischen darf auch eine Zahlungsanweisung in Zusammenhang gebracht werden, die fast ein Jahr später dem Messingschmied Giovanni Batta die Summe von 17 scudi und 25 baiocchi zuteilt. Dieser hatte für die Fontana der Piazza Mattei acht Messingkugeln geliefert. Auf den Stichen von Giambattista Falda und Paul Letarouilly (Abb. 1 und 8) sind auf den Säulchen des parapetto noch die kleinen Kugeln zu erkennen, heute fehlen diese. Battas Kugeln waren somit als bekrönende Knöpfe auf den Pollern des parapetto angebracht worden⁷⁸. Lediglich den Mattei-Brunnen hatte man mit einer solchen Messingzier am Geländer verschönert, die anderen Brunnen der Acqua Vergine mußten sich mit schlichten Pollern begnügen (Abb. 2).

Nach dieser abschließenden Arbeit am parapetto sind keine weiteren Ausgaben für den Brunnenschmuck der Piazza verzeichnet. Nur die Tiefbauarbeiten im Bereich des Platzes zogen sich bis zum Beginn der 90er Jahre hin⁷⁹. Mit der Einleitung der neuen Acqua Felice hatte man um 1587/88 eine deutliche Erhöhung des Wasserdrucks erreicht. Zusätzlich wurden Nivellierungs- und Pflasterarbeiten durchgeführt. Noch während diese im Gang waren, schreibt Girolamo Ferrucci 1588 über die „Fonte nella piazza de' Mattei“⁸⁰:

„Questo fra gli altri fonti, che sono in Roma à nostri tempi, è tenuto per il più bello, & perfetto, che vi sia, per la vaghezza, & eccellenza dell' opera. L'autore di questa bell' opera (perche non deue tralasciarsi) fu Taddeo Landini Fiorentino buono, & vago artefice di questo tempo ...“.

77 Hierzu und zum folgenden ANHANG I/D23–27.

78 Die Kugeln erscheinen schon bei Falda (1675 ff.) ANHANG III/B9, dort allerdings jeweils zwölf anstatt der gelieferten acht. Auf der ersten Photographie aus dem Jahr 1900 (AMELUNG 8) fehlen diese.

79 ANHANG I/D28–35.

80 ANHANG III/B1.

II. TADDEO LANDINI

Sein Geburtsjahr war bisher umstritten, die Vermutungen rangieren zwischen den Jahren 1550⁸¹ und 1561⁸². Der Autor des erstmals 1591 erschienenen Florenzführers „Le bellezze della Città di Firenze“, Francesco Bocchi, nennt im Zusammenhang mit der Beschreibung von S. Spirito das Alter seines Zeitgenossen Landini:

„... sie vede agnudo un Christo di marmo che tiene la Croce fatto da Taddeo Landini Fiorentino. ... Era il Landino di età die XXI. anno, quando con singolare studio condusse questa figura“⁸³.

Bei dieser Kopie nach Michelangelos „Cristo Risorto“ von S. Maria sopra Minerva handelt es sich um das früheste datierte Werk des Bildhauers Landini (Abb. 36). Die Inschrift im Fußboden der Kapelle nennt als Datum ihrer Weihung die Jahreszahl 1579⁸⁴. Der Inhalt ihres umfangreichen Textes bezieht sich ausdrücklich auf den „Auferstandenen Christus“ als Patron der Kapelle. Dessen dominierendes Standbild war sicher gleichzeitig aufgestellt worden. Schenkt man der Altersangabe in Bocchis Florenzführer Glauben, dann war Landini zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Christus von S. Spirito 21 Jahre alt, als gesichertes Geburtsjahr darf das Jahr 1557/58 gelten.

Taddeo Landini wurde nur 38 Jahre alt. Das Jahr seines Todes ergibt sich aus den Akten eines Falschgeldprozesses, der im Sommer des Jahres 1596 in Rom geführt wurde⁸⁵. Der Architekt Bernardino Valperga war damals angeklagt, Falschgeld geprägt zu haben und befand sich deswegen in Haft. Bezeugt wurde die Straftat von einem gewissen Antonio Cenni di Casale Monferrato, Valpergas Gehilfen, der den Prozeßakten zufolge auch für Taddeo Landini gearbeitet hatte. Cenni – in dessen Besitz das falsche Geld entdeckt worden war – bezichtigte unter der Folter seine beiden ehemaligen Arbeitgeber Valperga und Landini, für den Münzschwindel verantwortlich zu sein. Valperga wurde daraufhin inhaftiert. Schließlich stellte sich heraus, daß der Zeuge Cenni wohl selbst, hinter dem Rücken seines früheren „padrone“ Landini dessen Gießerei zum Gießen und Prägen falscher „testoni“ mißbraucht hatte.

Der somit teilweise verantwortliche Meister Landini konnte zu dem Vorfall nicht mehr verhört werden. Er war im Verlauf der „quaresima“, der Fastenzeit des Jahres 1596 gestorben⁸⁶. Dennoch lassen sich den Protokollen eine Reihe von Angaben zu Landinis Oeuvre entnehmen. Mehrere Handwerker und Künstler aus Landinis Bekanntenkreis legen über die Tätigkeit des posthum in Verdacht Geratenen Zeugnis ab. Der „architetto del Papa, scultore e fonditore“ habe demnach „verso il Popolo“ in einer Straße zum Fluß hin gewohnt, seine Werkstatt befand sich im Garten des „Signor Franco Redolfi“. Die anschließend erwähnten Werke Landinis dürfen als die zu seinen Lebzeiten meistgeschätzten Arbeiten gelten. Einzeln aufgeführt werden von den Prozeßzeugen:

- eine Statue Sixtus' V. auf dem Kapitol, sowie „altre statue e medaglie“
- eine Bronzeplastik Johannes' des Evangelisten
- die Figuren des Brunnens auf der Piazza Mattei, sowie
- eine „lupa in Campidoglio“.

Diese Werke sollten offensichtlich die Unbescholtenheit des Verdächtigten belegen und als Leumundszeugnis dienen. Der Bronzegießer Sebastiano Torrigiani hob hervor, er habe in Landinis Haus das Modell für die „statua di Papa Sisto in Campidoglio“ gesehen⁸⁷, als deren Urheber Landini anscheinend bereits ein Jahrzehnt nach ihrer Entstehung in Vergessenheit geraten war.

Ein Verzeichnis der Werke Landinis, das Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, wurde 1649 von Giovanni Baglione veröffentlicht. Der Autor nennt in seinen „Vite de' pittori, scultori et architetti“ etwa zehn Objekte, ausschließlich Marmor- und Bronzearbeiten, welche in Rom und dessen Umland anzutreffen seien. Die jüngere Vitenliteratur, Künstlerlexika und kunstlandschaftlich orientierte Literatur schloß sich in der Folgezeit an Baglione an und konnte zusätzlich noch einige Arbeiten in Florenz als Werke Lan-

81 So POPE-HENNESSY 420 und CHASTEL 520.

82 Als „data approssimativa della sua nascita“ bei VENTURI 874.

83 BOCCHI 149.

84 Die Inschrift findet sich auf der hellen rechteckigen Platte im Bodenpflaster rechts neben dem Altar. Als Stifter nennt sich ein Giulio Riccio, der die Grabkapelle „CONSTRVXIT·KAL·^{is}·IVN·/·M·D·L·X·X·I·X“. Vgl. auch PAATZ V 147 u. 196.

85 BERTOLOTTI 159f. und Bertolotti, Artisti bolognesi (1886/1968), S. 83 (dort mit Angabe der Quelle).

86 Nach Baglione, der allerdings kein Todesjahr nennt, war Landini während eines Florenzaufenthalts an der „mal francese“, also an der Syphilis erkrankt (vgl. den gesamten Baglione-Text im ANHANG II). Die Krankheit führte zu einer schleichenden Entstellung seines Äußeren, worauf sich der Künstler aus der Öffentlichkeit zurückzog und schließlich starb, BAGLIONE 64; als Beispiel für die Folgen eines „zügellosen Künstlerlebens“ ist Landinis tragisches Ende angeführt bei WITTKOWER 160.

Frida Schottmüller nennt als genaues Todesdatum den 13.3.1596 (wohl nach einem Eintrag im Pfarrbuch von S. Maria del Popolo, SCHOTTMÜLLER 297).

87 Vgl. hierzu auch VENTURI 874.

dinis identifizieren⁸⁸. Dabei wurde Landinis Oeuvre bisher ausschließlich in der Handbüchern eigenen tabellarischen Form dargestellt, weitergehende Erörterungen ungeklärter Fragen fanden nicht statt. Eine Übersicht über den Forschungsstand, die alle bisherigen Erkenntnisse über den Bildhauer verarbeitet, fehlt bis heute. Insbesondere der enge Kontakt des Künstlers zu den jungen Akademien in Florenz und Rom blieb bisher nahezu unbeachtet.

Die frühen Werke

Der etwa fünfzehnjährige Taddeo Landini hat zu Beginn der 70er Jahre die Accademia del Disegno in Florenz besucht. Zwar ist nur eine einzige Zahlung für die Entratura am 14. Dezember 1572 urkundlich belegt, ein enger Kontakt mit Vasaris Akademie darf dennoch als erwiesen gelten⁸⁹. Landini zählt damit zu den ersten Schülern der 1563 von Vasari gegründeten Florentiner Akademie. Neben seiner Tätigkeit in der Werkstatt des ausbildenden Meisters – dessen Identifikation im Falle Landinis ungeklärt ist und später diskutiert werden soll – übte sich der Akademiestudent, dem überlieferten Lehrverlauf entsprechend, vorwiegend im Disegno, und zwar im weitesten Sinn des Wortes. Vornan stand das Kopieren nach der Antike, nach Abgüssen von Werken Michelangelos, sowie nach dem lebenden Akt⁹⁰. Proportions- und Anatomiestudien schlossen sich an, auch an vollplastischen, kleinformatigen „modelli di terra“ wurde gearbeitet, um etwa die Komposition der Draperie zu studieren. Vom personellen Umfang einer solchen akademischen „scuola“ in Florenz vermitteln zeitgenössische Stiche einen Eindruck. Die Zahl der eingeschriebenen und in einer Art Klassenverband studierenden Schüler hat kaum mehr als zwanzig betragen⁹¹. Über die Lehrkräfte dieses Jahrzehnts berichtet der Biograph von Lodovico Cigoli, Giovanni Battista Cardì⁹². Cigoli hat zwischen 1572 und 1582 an der Akademie studiert. Seiner Biographie zufolge lehrte damals Santi di Tito den „disegno dal vero“, das Zeichnen nach dem Akt oder anderen realen Vorlagen. Bernardo Buontalenti vermittelte Kenntnisse in Perspektive, Mathematik und Architektur, und Alessandro Allori war für den Anatomieunterricht zuständig. Cigoli



36. Taddeo Landini: *Cristo Risorto*; Florenz, *S. Spirito* (1579)

war dreizehnjährig, also etwa gleichalt mit Landini 1572 in die „scuola“ eingetreten, womit die Umstände seiner Ausbildung auf Landini übertragen werden dürfen. Allerdings war letzterer nur zwei bis drei Jahre Schüler der Florentiner scuola, da er bereits 1575 die Heimatstadt verlassen hatte und als Bildhauer in Rom nachweisbar ist.

Seit 1570 wurden dort im Zuge des Ausbaus der Acqua Vergine öffentliche Brunnenanlagen errichtet. Dem Verlauf dieser neuen Wasserleitung folgend, entstanden die ersten Brunnen auf der Piazza del Popolo, der Piazza Navona und der Piazza della Rotonda. Unter der Leitung des für diese Anlagen zuständigen „architetto delle fontane“ Giacomo della Porta arbeitete eine Gruppe von durchwegs jungen Bildhauern an den Einfassungen, den Tazzen und dem spärlichen Figureschmuck dieser Schalenbrunnen. Zu dieser Gruppe stieß gegen Mitte der 70er Jahre Taddeo Landini. Im Januar 1575 erging an „m^o Simone Moschino figliolo di Franc^o Moschino et Taddeo Landino fiorentini scultori“ der Auftrag, „fare alla fonte del Popolo dua Tritoni, cioè un per uno, nel modo infrascritto“⁹³. Es folgt eine genaue

88 SCHOTTMÜLLER 297, VENTURI 874–885, RICCOBONI 69f. sowie Benocci, *Ancora su Taddeo Landini* (1991), S. 136, mit älterer Lit. d. Autorin.

89 Nikolaus Pevsner erwähnt den Namen Landinis 1934 in seinen *Regesten* aus den Akademie-Akten. PEVSNER 129.

90 WAZBINSKI 281 und 287–292.

91 Ebenda, Fig. 4, 16, 95.

92 Cardì war Cigolis Neffe. Die Biographie erschien 1628 in Florenz, vgl. WAZBINSKI 290 sowie weiterführend zu Cigoli S. 290ff.

93 D'ONOFRIO 90 und 97 (Anm. 7); nach: Archivio di Stato, *Notai acque e strade*, vol. 43, 51–52. Der um 1560 geborene Moschino



37. Anonym: Auferstandener Christus, Bronze; Düsseldorf, Kunstmuseum

Angabe der Größe, der Führung der Wasserstrahlen und des zu verwendenden Materials. Die beiden Bildhauer haben sich bei „attitudine et effeto“ ihrer Triton-Figuren am Modell Della Portas zu orientieren. Konzeption und Entwurf des Brunnens waren also vorgegeben, Moschino und Landini waren nur für die Umsetzung in Stein zuständig⁹⁴. Trotz dieser Gehilfentätigkeit werden die beiden an späte-

war ebenfalls noch sehr jung und kam vielleicht zusammen mit Landini aus Florenz.

94 Vgl. hierzu in logischem Widerspruch BAGLIONE 63, der Landinis Figur im Vergleich mit den drei weiteren Tritonen von Moschino, Della Riviera und Silla Longhi als „il migliore de gli altri“ lobend hervorhebt.

rer Stelle des Vertragstextes als „maestri“ bezeichnet, wodurch eine dem Handwerksgesellen übergeordnete Stellung Landinis als selbständiger Meister bereits um 1575 belegt wäre. Die Triton-Figur Landinis wurde – entgegen ihrer ursprünglichen Bestimmung für die Piazza del Popolo – wenig später am südlichen Brunnen der Piazza Navona angebracht⁹⁵ und ist seit 1874 im Giardino del Lago nahe der Villa Borghese aufgestellt.

Landini gehörte dem Trupp der Brunnenbildhauer unter der Leitung von Della Porta bis etwa 1576/77 an. Ein weiterer Vertrag vom 29. August 1575 nennt ihn im Zusammenhang mit dem Nordbrunnen der Piazza Navona, und am 7. September 1576 erhält ein „Taddeo de Leonardo Candini“ (sic!) für die Figur „del tritone fatta per la fonte de Agone“ 100 scudi⁹⁶. Die Herkunftsbezeichnung „Taddeo di Lionardo“ taucht in den Quellen erst 1589 wieder auf, als Taddeo für seine Arbeit im Palazzo Vecchio bezahlt wird⁹⁷.

Festzuhalten bleibt, daß Landini bereits in den ersten Jahren seines Romaufenthalts mit dem päpstlichen Architekten und Ingenieur Giacomo della Porta enge Kontakte geknüpft hatte. Della Porta war in den späten 70er Jahren vorwiegend mit der Fertigstellung der Kuppel von Sankt Peter beschäftigt, und auch Landini findet sich als Mitarbeiter an dem mittlerweile sieben Jahrzehnte währenden Projekt. Er arbeitete 1578 am hölzernen *Kuppelmodell Michelangelos*, das unter der Leitung Della Portas umgestaltet wurde⁹⁸. Offensichtlich brachte er neben seinen Fähigkeiten als Bildhauer auch Kenntnisse in Architektur mit nach Rom.

Die plastischen Arbeiten der Jahre 1580–1590

Landinis erste eigenständige Arbeit von größerer künstlerischer Bedeutung stellt das *Relief der Fußwaschung Christi* für die Capella Gregoriana in der noch in Bau befindlichen Peterskirche dar. Es wurde 1578 in Auftrag gegeben und um 1580 fertiggestellt (Abb. 41)⁹⁹. In Bagliones Landini-Vita wird diese „gran storia di mezzo rilieuo, ou'è la

95 D'ONOFRIO 102.

96 PECCHIAI 77. Die Schreibweise Candini beruht sicher auf einem Schreibfehler. Als Preisangabe ist die Bezahlung insofern interessant, als Landini für einen der vier Bronzeknaben des Schildkrötenbrunnens die dreifache Summe, nämlich dreihundert scudi erhält, was den Wertunterschied zwischen Marmor- und Bronzeskulptur deutlich macht.

97 Vgl. ALLEGRI-CECCHI 269f.

98 Pecchiai, *Roma nel Cinquecento* (1948), S. 477; leider ohne Angabe der Quelle.

99 BAGLIONE 63, SIEBENHÜNER 270f.



38. Taddeo Landini: „Winter“; Florenz, Ponte di S. Trinità (ca. 1589/90)



39. Taddeo Landini: Bronzestatuette Papst Clemens' VIII.; Frascati, Villa Aldobrandini

lauanda de'piedi fatta da nostro Signore alli suoi Apostoli“ an erster Stelle des Werkverzeichnisses erwähnt, die Figuren des Reliefs werden als „del naturale, e maggiori“ bezeichnet. Landini hatte bereits für das Modell die außergewöhnlich hohe Summe von 240 scudi erhalten, was insofern verwundert, als Künstler den „modello“ üblicherweise auf eigene Kosten zur späteren Vertragsgrundlage anzufertigen hatten. Das an der inneren Lünette des östlichen Kapellenportals angebrachte Relief entstand in der damaligen Werkstatt Landinis bei der Porta Latina. Eine 40 palmi messende Marmorplatte war 1578 mit großem Aufwand als Rohling für die Arbeit dorthin geliefert worden¹⁰⁰. Damit ist erwiesen, daß der junge Bildhauer zum Zeitpunkt der Erstellung des Mattei-Brunnens bereits über ein eigenes „studio“ verfügte. Für das Relief in Sankt Peter hat Landini 1582 mit der letzten Teilzahlung insgesamt 1300 scudi erhalten.

Die stilistische Einordnung des halbkreisförmigen Hochreliefs fällt nicht leicht, zumal es durch seinen heutigen Aufstellungsort in der Sala Regia des Quirinalpalastes

der Öffentlichkeit kaum mehr zugänglich ist. Es fehlen vergleichbare Darstellungen des Themas „Lavanda dei piedi“ in der Reliefkunst des späten Cinquecento. Zumindest als derart großformatige Szene bleibt Landinis Reliefbild singulär.

Die zwölf nahezu lebensgroßen Figuren der Apostel agieren in vielfältigen Körperhaltungen und in variiertem Ansichts vor einer flachen, in starker Untersicht wiedergegebenen Hintergrundarchitektur. Die Figuren sind nahezu vollplastisch aus dem Stein gearbeitet. Sie ragen über den Lünettenrahmen vor, links bewegt sich ein Kannenträger nach vorne aus der Bildebene, rechts schreitet eine Rückenfigur raumausgreifend ins Bild hinein¹⁰¹. Die zentrale Gruppe zeigt Jesus vor dem sitzenden Petrus kniend beim Waschen der Füße. Petrus hat die linke Hand in einer Geste der Betroffenheit zur Schulter geführt und will sich abwenden. Landinis Anordnung der Figuren ist dabei ebenso wie deren Körperformen und Bewegungsmotive weniger von den Reliefbildern der zeitgenössischen Florenti-

100 FRANCIA 106 (mit Angabe des Dokuments).

101 Einen guten Eindruck von der rahmensprengenden Komposition vermittelt die Abbildung bei VENTURI 883.

ner Arbeiten eines Giambologna oder dessen Umkreis geprägt, vielmehr orientiert er sich an den massigen Körpervolumina und gedrängten Gruppendarstellungen der Bild- und Reliefkunst des frühen Cinquecentos, an raffaelesken Figurengruppen und michelangelesken Gesten. Das Relief wurde 1615 bei Umbauarbeiten aus der Kapelle entfernt und erhielt 1619 im Quirinalspalast in der Sala Regia über der Porta della Cappella Paolina einen neuen Aufstellungs-ort. Dort beschreibt es Pompilio Totti 1638 mit den Worten: „... il marmo della Lauanda de'piedi è del Landino; e ciascheduno hà honorato il suo secolo.“¹⁰²

Ein entsprechend positives Urteil hatten bereits Landinis Zeitgenossen abgegeben. Der päpstliche Diplomat und Kirchenhistoriker Camillo Capilupi schreibt am 28. August 1585 nach Mantua über Landinis Relief in der Gregoriana: „Questa storia è tenuta delle belle cose di sculptura che siano state fatte dopo Michelangelo“¹⁰³. Die Wertschätzung Michelangelos ist dabei für einen ambitionierten jungen Bildhauer der Zeit – zumal für einen Akademieschüler – geradezu obligatorisch. Taddeo gehörte jener Generation von Bildhauern an, die Michelangelo nicht mehr persönlich kennengelernt hatten und damit die Glorifizierung des „Divino“ noch weiter entwickeln konnten¹⁰⁴.

Landinis *Kopie des Cristo Risorto* von S. Maria sopra Minerva belegt als lebensgroßes, bis ins Detail getreu in Marmor ausgeführtes Abbild der Michelangelo-Skulptur den Aufwand, der beim Studium der Werke Michelangelos betrieben wurde (Abb. 36). Die bereits erwähnte Arbeit in der Capella del Riccio in S. Spirito entstand vermutlich kurz vor dem Relief der Fußwaschung, ob in Rom oder während eines nicht weiter dokumentierten, kurzen Aufenthaltes in Florenz ist nicht nachweisbar¹⁰⁵. Der kopierende Künstler erwies dem Schöpfer des Vorbildes dabei nicht nur seine bewundernde Anerkennung, er trat auch in Konkurrenz zu ihm. Im zitierten Florenzfürher Bocchi wird dies mittelbar deutlich. Bocchi beschreibt Landinis Florentiner Version des auferstandenen Christus als ein Werk von solcher

„... dolcezza, che oggi (contanto è simile à quella, che è immittata) à chi vien in Firenze par di veder quella, che so vente è stato usato di vedere in Roma.“¹⁰⁶

102 TOTTI 279; vgl. desweiteren zum Relief BAGLIONE 95, SIEBENHÜNER 271, BRIGANTI 40f., 77, Taf. 16 u. 18.

103 PASTOR IX 792.

104 Zur Michelangelo-Verehrung und Nachahmung vgl. WEIHRAUCH 169–177 und MÖSENER, zur Schulung junger Künstler am Werk Michelangelos vgl. die Zeichnung F. Zuccaris „Studierende Florentiner Künstler in der Cappella Medicea“ (Paris, Louvre), WAZBINSKI II, Fig. 16. Berücksichtigt sei ferner die Anschaffung einer Kopie des Cristo Risorto Michelangelos durch die Florentiner Akademie zu Lehrzwecken um das Jahr 1583, WAZBINSKI 280.

105 Vgl. zur Skulptur Landinis und zu weiteren Kopien nach diesem Vorbild TOLNAY 93 u. 180, sowie THODE II 268.

Zu untersuchen wäre dabei die Frage, ob Landini die Kopie als Auftragswerk für die Riccio-Kapelle hergestellt hat, oder ob sie als eine auftragsunabhängige Arbeit des Künstlers, gewissermaßen als Michelangelo-Studie entstanden war und erst später – u. U. von Rom aus – nach Florenz verkauft wurde.

Für die südlich gegenüberliegende, ebenfalls der Familie Riccio gehörende Kapelle in S. Spirito hatte Nanni di Baccio Bigio im Auftrag des Luigi del Riccio bereits in den 1540er Jahren eine Kopie des frühen Pietà Michelangelos hergestellt¹⁰⁷. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts stehen sich im westlichen Teil des Langhauses von S. Spirito folglich zwei Kopien nach römischen Hauptwerken Michelangelos gegenüber. Vielleicht sollten sie das römische, in Florenz nicht vor Augen stehende Werk des Florentiners Michelangelo dokumentieren.

Ausgehend von der Christusfigur in S. Spirito wurde Landini auch eine Kleinbronze des auferstandenen Christus nach demselben Vorbild zugeschrieben, die im Düsseldorfer Kunstmuseum aufbewahrt wird (Abb. 37)¹⁰⁸. Es gibt jedoch keinen Anhaltspunkt dafür, daß Landini auch Kleinbronzen hergestellt hat. Somit lassen sich auch keine stilistischen Vergleiche mit gesicherten Werken dieser Gattung durchführen. Die Zuschreibung beruht ausschließlich auf der Identität des kopierten Vorbilds. Diese Übereinstimmung reicht aber nicht aus, um die Düsseldorfer Bronze als Arbeit Landinis zu identifizieren.

Taddeo Landini war um 1581, als er den Auftrag für den Brunnen der Piazza Mattei erhielt, ein in Rom etablierter Bildhauer. Seine Mitarbeit an den Brunnen der Piazza del Popolo und der Piazza Navona, seine Tätigkeit in der Bauhütte von Sankt Peter, vor allem sein der Öffentlichkeit bereits zugängliches Relief der Fußwaschung in der Cappella Gregoriana, wiesen ihn als fähigen Bildhauer aus. In Bronze hatte er jedoch – nach unserem heutigen Kenntnisstand – noch nicht gearbeitet. Bei den *Bronzejünglingen des Schildkrötenbrunnens* handelt es sich demnach um die ersten gußplastischen Werke Landinis. Mitte der 80er Jahre folgte

106 BOCCHI 149.

107 Wittkower, Nanni di Baccio Bigio (1968), S. 250, sonderbarerweise ohne Landinis Kopie gegenüber zu erwähnen!

108 Erstmals von WEIHRAUCH 175 als Arbeit Landinis vermutet, von LIST 114 und im AUSST.KAT. „FRANKFURT“ 555 f. (Kat. Nr. 298) übernommen. Weitere Zuschreibungen von anonymen Kleinbronzen an Landini: AVERY 100 f. (ein als Tintenfaß benutzter „Delphinreitender Arion“, Slg. Woburn Abbey, der in seiner Körperhaltung an die Figuren des Schildkrötenbrunnens erinnert); ROTUNDA 26 f. (ein Bronzerelief der „Kreuzigung Christi“, Neuerwerbungen des Royal Ontario Museum, Toronto, wird Landini oder Gasparo Mola zugeschrieben). Mario SALMI 194 (Abb. 234) glaubt, Landini ein Kreuzifix aus S. Maria di Montelungo presso Terranova zuschreiben zu können (vgl. auch AUSST.KAT. „AREZZO“ Kat. Nr. 322).

40. Ehrenstatue Sixtus' V. von Taddeo Landini (1585–87), Stich aus: Ciaconius-Oldoinus



ein weiterer Großauftrag für ein Bronzebildwerk: die *Ehrenstatue Papst Sixtus' V.* für die Sala Grande des Konservatorpalastes¹⁰⁹.

Die Errichtung einer überlebensgroßen Repräsentationsstatue zu Ehren des erst wenige Monate regierenden Papstes war vom römischen Senat im November des Jahres 1585 beschlossen worden. Anscheinend wurde kein Wettbewerb

ausgeschrieben, man wandte sich direkt an Taddeo Landini und beauftragte ihn zunächst mit der Anfertigung eines Modells, das sich formal an das Monument des thronenden Papst Leos X. von Domenico Aimo anlehnen sollte. Landini vollendete die Sitzfigur innerhalb eines Jahres. Im Frühjahr 1587 wurde die in Bronze gegossene und teilweise vergoldete Figur dem Papst zu Ehren in der Aula des Konservatorpalastes aufgestellt (Abb. 40). Ihr Standort entsprach dem Platz, an dem sich heute Gian Lorenzo Berninis Sitzfigur von Papst Urban VIII. befindet. Landinis Großbronze ist 1798 zusammen mit zwei weiteren Papstdenkmalern

109 STEINMANN 487–490, HAGER 52f., zum Thema mittlerweile grundlegend: BUTZEK, insb. S. 294–316 (mit dem gesamten Quellenmaterial), vgl. auch Benocci, Ancora su Taddeo Landini (1991), passim.

zerstört worden¹¹⁰. Überliefert ist ihre äußere Erscheinung durch eine Reihe von graphischen Reproduktionen, die meist als Illustrationen zu Papstvitens des 17. und 18. Jahrhunderts dienen¹¹¹. Baglione beschreibt die monumentale Sitzfigur in der „Sala de' Signori Conservatori in Campidoglio“ als

„bellissima statua di bronzo di Papa Sisto V. che piega la testa all' audienza, alza la destra alla benedictione, e porge il piede all'ossequio; belle, e degne attitudini di sommo Pontefice“¹¹².

Als einziges Werk Landinis widmet ihr Baglione eine längere Beschreibung. Eine kunsthistorische Einordnung des monumentalen Papstdenkmals ist heute nicht mehr möglich, die vorliegenden Reproduktionen lassen keine stilkonforme Rekonstruktion des originalen Erscheinungsbildes zu. In typologischer Hinsicht orientierte sich Landini sicher an älteren Darstellungen thronender, segnender Päpste, was ihm zudem vertraglich vorgeschrieben war¹¹³. Dem hohen Repräsentationsanspruch folgend bestach die Figur wohl mehr durch ihr kostbares Material und die aufwendige Verarbeitung, als durch künstlerische Originalität. Dennoch handelt es sich um den bedeutendsten Auftrag, den Landini als Bildhauer je erhalten und ausgeführt hat. Sucht man nach Landinis „capolavoro“ – wie sinnvoll dies ist, sei dahingestellt – so muß die Statue Sixtus' V. auf dem Kapitol als dieses Hauptwerk angesehen werden und nicht, wie häufig behauptet¹¹⁴, der heute so populäre Schildkrötenbrunnen auf der Piazza Mattei.

Im Kontext der kapitolinischen Ehrenstatue ist eine Gruppe von *Papstbüsten* zu erwähnen, die mit Landinis Tätigkeit als Porträtist in Zusammenhang gebracht worden sind. Der Überlieferung nach hat Landini eine „statua di bronzo“ von Gregor XIII. sowie, ohne nähere Materialangabe, drei „statue“ von Clemens VIII., dessen Pontifikat 1592 begann, angefertigt¹¹⁵. Ausgehend von diesen Porträtbüsten hat man Landini die *Bronzebüste Sixtus' V.* in Berlin zugeschrieben¹¹⁶. Diese muß jedoch in engem Zusammen-

hang mit dem Werk Sebastiano Torrigianis gesehen werden, u. U. haben beide Künstler bei der Entwurfs-, Modellier- und Gußarbeit zusammengewirkt. Ein persönlicher Kontakt zwischen Landini und Torrigiani hat mit Sicherheit bestanden, verwiesen sei auf Torrigianis Aussage im Falschgeldprozeß von 1596¹¹⁷. Mit Sicherheit stammt die *Bronzebüste Clemens VIII.* in der Villa Aldobrandini bei Frascati aus der Werkstatt Landinis (Abb. 39). Ein Inventarverzeichnis aus dem Jahr 1603 nennt als deren Autor einen „Tadeo detto il Bologna“, anscheinend wurde versehentlich der Beiname verwechselt. Bei der Büste handelt es sich um das bei Baglione erwähnte Papstporträt in Aldobrandini-Besitz¹¹⁸.

Ein weiteres Bronzewerk Landinis ist in Werkstattgemeinschaft mit dem Bologneser Torrigiani entstanden. Es handelt sich um die Altarfigur der Cappella di S. Giovanni Evangelista von S. Giovanni in Fonte, dem Baptisterium des Lateran. Die dort aufgestellte *bronzene Standfigur des Evangelisten Johannes* wurde Baglione zufolge von Landini im Modell entworfen, von Ambrogio Buonvicino in Lebensgröße ausgeführt und anschließend von Torrigianis Schüler und Werkstattnachfolger Orazio Censore im „Ufficio di Fonditore del Pontifice“ gegossen¹¹⁹. Als Spätwerk ist sie vermutlich erst während des Pontifikats Clemens' VIII. entstanden und folglich um oder nach 1592 zu datieren. Bezeichnend ist hierbei, daß Landini in den 90er Jahren nur noch als Entwerfer von Plastik in Erscheinung tritt, offensichtlich hatte er sich in seinen letzten Lebensjahren als päpstlicher Architekt vorwiegend bautechnischen Aufgaben gewidmet.

Abgesehen von dem nach 1592 zu datierenden *Grabmal des Amerigo Strozzi* in S. Maria sopra Minerva, das Landini mit zwei heute verschollenen Bronzeputti ausstattete, ist er als praktizierender Bildhauer nach 1589/90 nicht mehr nachweisbar¹²⁰.

Für die Lieferung von vermutlich mehreren „*lupe di metallo*“ an die Stadt Rom erhielt er im Mai 1590 „a buon conto“ 100 scudi¹²¹. In den bereits mehrfach erwähnten

110 Nicht, wie häufig dramatisierend berichtet (VENTURI 885, SOBOTKA 264, Anm. 3) am Morgen nach dem Tode Sixtus' V. 1590, als eine protestierende Menschenmenge auf dem Kapitolsplatz die Zerstörung forderte; vgl. PASTOR X 407, Anm. 2 u. 3, BUTZEK 316f.

111 BUTZEK, Abb. 19–22, der Stich in der vorliegenden Arbeit stammt aus CIACONIUS-OLDOINUS III.

112 BAGLIONE 63, vgl. ANHANG II.

113 Das sehr umfangreiche und für den Entstehungsprozeß aufschlußreiche Vertragskonvolut bei BUTZEK 488–503.

114 SCHOTTMÜLLER 297, VENTURI 887.

115 BAGLIONE 352 mit der Angabe des Aufbewahrungsortes um 1650 (vollständig im ANHANG II).

116 Berlin, SMPK, Skulpturengalerie; erstmals mit Landini in Zusammenhang gebracht von Julius von Schlosser, vgl. SOBOTKA 264f.; zur weiteren Zuschreibungsgeschichte vgl. POPE-HENNESSY 420f., Pl. 134.

117 Zur Identifikation des Autors der Berliner Büste müssen Torrigianis Porträtbüsten desselben Papstes in London (Vict. & Alb. Mus.) und im Dom von Treia berücksichtigt werden.

118 BAGLIONE 352; D'Onofrio, La Villa Aldobrandini (1963), Taf. 6 u. 56; die etwas überlebensgroße, ehemals vergoldete und versilberte Büste wird im großen Saal des Piano Nobile aufbewahrt. In der Literatur zum Thema (SOBOTKA, POPE-HENNESSY, a. a. O.) ist dieses Exemplar bisher nicht berücksichtigt worden.

119 BAGLIONE 324f.; Abb. bei VENTURI 882 und RICCOBONI 139.

120 BAGLIONE 63; Das Strozzi-Grab wird in der Guiden-Literatur bis zu NIBBY III 427 als ein eigenständiges Werk Landinis genannt. Das Grab befindet sich rechts neben dem Eingang zur Cap. d. Crocifisso. Als terminus post quem darf vermutlich Strozzi's Tod im Jahr 1592 gelten.

121 PECCHIAI 90, ANHANG I/D33.



41. Taddeo Landini: Fußwaschung Christi; Rom, Pal. al Quirinale (um 1580)

Akten des Falschgeldprozesses von 1596 erwähnt der päpstliche Schreiner („falegname di Papa“) Pietro Guarisi unter den ihm bekannten Werken des vor kurzem verstorbenen Landini eine „lupa in campidoglio“¹²². Diese ist sicher mit der in den kapitolinischen Zahlungsanweisungen genannten Wölfin identisch. Die Anzahlung von hundert scudi läßt auf ein größeres Werk schließen, diese Wölfin ist heute allerdings verschollen. Ob – und in welcher Form – diese Bronzewölfin „per ornamento della fontana di Campidoglio“ gedient hat, oder ob sie als Kopie der Kapitolinischen Wölfin einen anderen Aufstellungsort erhalten hat, ist weder zeitgenössischen Kapitolsbeschreibungen, noch einschlägigen Veduten des Platzes zu entnehmen. Als Brunnesschmuck ist Landinis Wölfin wohl nicht verwendet worden¹²³. Womöglich darf man sie in der heute an der nördlichen Ecke des Senatorenpalastes aufgestellten Bronzewölfin wiedererkennen.

122 Im Singular!, vgl. BERTELOTTI, *Artisti Subalpini* 159.

123 Die Ausstattung der Brunnen auf dem Kapitol ist durch eine Reihe von Stichen bestens dokumentiert, eine Wölfin kann dabei nirgends entdeckt werden. Im Gegensatz dazu PECCHIAI 66; zur mittelalterlichen Nutzung der antiken Lupa als Brunnenfigur vgl. GRAMACCINI 161 u. Anm. 48; zur jüngeren Diskussion der „Cape“ vgl. Benocci, *Ancora su Taddeo Landini* (1991), S. 139.

Der Festapparat für die Florentiner Fürstenhochzeit 1589

Während seiner etwa zwanzigjährigen Schaffenszeit war Taddeo Landini ausschließlich in Rom tätig, ausgenommen einen ein- bis zweijährigen Aufenthalt in seiner Heimatstadt Florenz in den Jahren 1589/90. Er wirkte in dieser Zeit maßgeblich am *Festapparat für die Hochzeit Ferdinands I. de Medici mit Christina von Lothringen* mit. Anlässlich dieser Hochzeit wurden im April und Mai des Jahres 1589 die im Bereich des Festzuges liegenden öffentlichen Plätze und Straßen der Stadt Florenz mit aufwendigster ephemerer Architektur, Bauskulptur und Fassadenmalerei geschmückt¹²⁴. Am 29. April zog das Paar durch die Porta al Prato in die Stadt ein. Der Festzug passierte sieben festlich gezierte Stationen. Zwei davon hatte Landini entworfen und – teilweise mit Hilfe anderer Künstler – ausgeführt.

124 Als wichtigste Quelle liegt eine zeitgenössische Beschreibung von Raffaello Gualterotti vor, hierzu: AUSST.KAT. „FLORENZ“ 71 f.; DADDI GIOVANNONZI 85–100; PETRIOLI TOFANI *passim*.

Die erste Dekoration Landinis schmückte den „*Canto de' Bischieri*“¹²⁵. Vor die mit Nischen versehenen Stirnseiten zum Domplatz hin waren die beiden sechs „braccia“ hohen Standbilder Kaiser Karls V. und seines Sohnes Philipp II. gestellt. Die sich anschließende Straßenmündung flankierten zwei gemalte Schlachtendarstellungen. Sie bezogen sich als militärische Taten im Kampf gegen die Türken auf die militärischen Leistungen der beiden dargestellten Kaiser. Interpretiert man die Beschreibung Gualterottis richtig, so war Landini der Entwerfer des Gesamtkonzeptes dieser Dekoration. Die Skulpturen und die Architektur sind ebenfalls aus seiner Hand, während die beiden Schlachtenbilder von Stradano und Monaldi gemalt wurden.

Wenig weiter in Richtung auf den Endpunkt des Festzugs, die Piazza della Signoria zu, hatte Landini als zweite Anlage den „*Canto degli Antellesi*“ mit einer dreiseitigen Architektur verkleidet. In sechs Nischen waren die vollplastischen Standbilder von Angehörigen der Familie Medici aufgestellt¹²⁶. Die Ahnenreihe gipfelte in der Figur des Bräutigams Ferdinando de Medici. Die Architektur dieser Anlage ist als „römisch“ bezeichnet worden¹²⁷. Soweit die Radierungen des Orazio Scarabelli eine solche stilistische Zuordnung erlauben, lassen sich tatsächlich Einflüsse der Sakralarchitektur Della Portas, vor allem deren Fassadengestaltung erkennen. Verwiesen sei auf die starke Plastizität der Front, die vorspringenden, gestaffelten Pilaster, die hohe Attika, die Form der Kartuschen über den Nischen – Motive, die allesamt in der nachmichelangesken Architektur Roms anzutreffen sind.

Landini, der hier erstmals als Architekt in Erscheinung tritt, hatte sich vermutlich auch von Giorgio Vasaris Festapparat für die Hochzeit Francescos de Medici mit Johanna von Österreich anregen lassen, dessen Dekorationen – im Jahr 1565 entstanden – noch 1589 als maßgebend betrachtet wurde¹²⁸. Bei den Skulpturen der beiden Kaiser und der Medici-Familie handelt es sich um außerordentlich frühe Beispiele öffentlicher Monumentalplastik mit politisch ambitioniertem Denkmalcharakter¹²⁹. Ihre Aufstellung währte jedoch nur kurze Zeit, was den Einfluß auf die spätere Denkmalskulptur nicht so bedeutend erscheinen läßt, wie teilweise angenommen¹³⁰.

125 Heute der Ecke Piazza del Duomo/Via del Proconsolo entsprechend; DADDI GIOVANNOZZI Abb. 9.

126 Einzelnen aufgeführt im AUSST.KAT. „FLORENZ“ 71 f.; DADDI GIOVANNOZZI Abb. 10.

127 DADDI GIOVANNOZZI 100.

128 Ebenda 87 f.

129 Zur skulpturgeschichtlichen Bedeutung der Landini-Entwürfe vgl. BUSH 198 (mit zeitgenössischen Zeichnungen, Abb. 193–198).

130 Vgl. LAVIN 252, der eine Rezeption der Landinischen Figuren im bildhauerischen Werk G.L. Berninis feststellen möchte.

Landini war während seines Florenzaufenthalts am Ende der 80er Jahre nicht nur mit Arbeiten für den Festapparat der Fürstenhochzeit beschäftigt gewesen. Eine medicische Zahlungsanweisung vom 17. Februar 1590 nennt als Empfänger den „Taddeo di Lionardo Landini scultore ... per are fatto piu figure e storie di stucho al modello della testata del salone per disegno di m^o Bartolomeo Ammanati“¹³¹. Ob Landini nur „al modello“ für die *Wanddekoration des Salone dei Cinquecento* im Palazzo Vecchio gearbeitet hat, oder auch an der Ausführung dieses im 19. Jahrhundert zerstörten Wandschmuckes der Südseite beteiligt gewesen ist, bleibt ungewiß. Eine Zusammenarbeit mit dem bereits hochbetagten Bartolomeo Ammannati darf jedenfalls als gesichert gelten, was im Zusammenhang mit der Frage nach Landinis Ausbildung noch eine Rolle spielen wird.

Als eine der spätesten Bildhauerarbeiten in Stein, die sich aus der Hand Landinis erhalten haben, muß die Figur des „*Inverno*“ auf dem Florentiner Ponte di S. Trinità angesehen werden (Abb. 38). Auch sie kann nur während des Florentiner Aufenthalts um 1589/90 entstanden sein. Als terminus ante quem ihrer Aufstellung gilt das Erscheinungsjahr von Bocchis Florenzfürer 1591. Bocchi beschreibt diese greise, frierende Personifikation des Winters als eine „figura molto bene intesa circa l'attitudine, ed itelligenza de' muscoli essendo gnuda, ed esprimendo cosi bene il freddo, che pare, che di vero tremi“¹³². Eine Entstehung, bzw. Aufstellung vor der Fürstenhochzeit im April 1589 ist ausgeschlossen, da im Rahmen des Festapparates vier andere Figuren, u. a. aus der Giambologna-Werkstatt, die Brücke schmückten¹³³.

Die letzten Jahre in Rom: „Architetto Papale“ und Akademiker

Wohl seit 1590 ist Landini wieder in Rom anzutreffen. In den folgenden Jahren bis zu seinem Tod 1596 war er fast ausschließlich in seiner Funktion als „*architetto papale*“ tätig. Er bezog für diese Arbeit ein festes, regelmäßiges Gehalt¹³⁴. Landini entwarf die neue Decke für das Querhaus von S. Giovanni in Laterano. Zusammen mit Giacomo della Porta, Carlo Maderno, Carlo Lombardi und seinem

131 Florenz, Arch. di Stato, Fabr. Medicee 25, c. 152 r.; zit. bei ALLEGRI/CECCHI 370.

132 BOCCHI 181; sehr kritisch äußert sich Burckhardt im Cicerone (BURCKHARDT 648). Die drei anderen Brückenfiguren – zusammen die Vier Jahreszeiten darstellend – stammen von Pietro Francavilla (Frühling) und Giovanni Caccini (Sommer u. Herbst). Die häufig zu lesende Datierung der Figuren ins Jahr 1608 ist falsch.

133 Vgl. AUSST.KAT. „FLORENZ“ 70.

134 ORBAAN 30 (Anm. 41), FRANCIA 64 (Anm. 29), PASTOR XI 663, VENTURI 874.

späteren Nachfolger Giovanni Fontana¹³⁵ war er für die Planung und den Bau der neuen Tiberbrücke beim Borghetto zuständig. Dieselbe Gruppe von Architekten – in diesem Falle besser „Ingenieure“ – wurde 1594 für verschiedene Reisespesen im Zusammenhang mit der Überprüfung von Wasserleitungen und Brückenanlagen im Kirchenstaat entschädigt. Für dasselbe Jahr verzeichnen die Akten im römischen Staatsarchiv eine Mitwirkung Landinis am „Teatro di Belvedere“¹³⁶, auch für die Pflasterung der Engelsbrücke, für diverse Kanalreinigungsarbeiten und für die Restaurierung von S. Giovanni in Velabro zeichnet der Florentiner verantwortlich.

Es handelt sich dabei ausschließlich um bau- oder versorgungstechnische Tätigkeiten bzw. um Instandsetzungsarbeiten. Architekturgeschichtlich Bedeutendes dürfte sich unter den Werken des Baumeisters Taddeo Landini kaum finden lassen. Dennoch war der Bildhauer spätestens seit dem Amtsantritt Clemens VIII. ausschließlich als Architekt tätig, wohl nicht zuletzt deswegen, weil sein neues Amt einen beträchtlichen gesellschaftlichen Aufstieg mit sich brachte.

1925 wurde im Pariser Kunsthandel unter der Bezeichnung „Portrait d'un architecte“ ein ins späte 16. Jahrhundert datiertes Halbfigurenbildnis angeboten, dessen Inschrift am unteren Bildrand lautete „Taddeo Landini Schult^o architett^o generale di sua Sant^a“. Als Attribute waren dem Porträtierten ein Kompaß und ein Bauplan beigegeben. Zusätzlich war das Wappen der Familie Aldobrandini abgebildet, was die zweifelsfreie Datierung des Porträts in die Amtszeit Clemens VIII. erlaubt. Leider ist es mir nicht gelungen, das weitere Schicksal des Bildes zu verfolgen¹³⁷.

Nahezu unberücksichtigt blieb bislang Landinis Wirken in der Academia di San Luca, die sich auf die Initiative Federico Zuccaris hin im Winter 1593 neu konstituiert hatte¹³⁸. Die Akademie nannte sich, ihrem Florentiner Vorbild entsprechend, zunächst „Academia del Disegno“. Inhalt und Verlauf der ersten Akademie-Sitzungen sind durch die 1604 veröffentlichten Protokolle des „Secretario dell'Academia“ Romano Alberti bestens überliefert. Landini gehörte wohl zu den Gründungsmitgliedern¹³⁹. Zwei

Monate nach dem ersten Zusammentreffen der neuen römischen „Akademiker“ wurde während der „quinta academia“ am 17. Januar 1594 der Entschluß gefaßt, daß in der folgenden Sitzung ein Vortrag über die „Definition der Bildhauerei“ gehalten werden sollte. Unter den anwesenden Bildhauern nennt Alberti an erster Stelle den Florentiner Taddeo Landini. Ein entsprechendes programmatisches Referat über die „diffinitione della pittura“ war zuvor von Federico Zuccari vorgetragen worden, theoretische Bestimmungen der anderen Kunstgattungen sollten sich anschließen¹⁴⁰. Die drei folgenden Sitzungen widmeten sich zunächst der von Giacomo della Porta vorzutragenden „Definition der Architektur“. Schließlich wurde am 11. Februar beschlossen, mit der noch ausstehenden „diffinitione della scultura“ Taddeo Landini zu betrauen¹⁴¹. Die Wertschätzung, die Landini von seinen Zeitgenossen entgegengebracht wurde, zeigt sich deutlich in dieser Wahl. Zuccari und Della Porta hatten als die wohl renommiertesten lokalen Vertreter ihres Metiers die theoretischen Definitionen von Malerei und Architektur programmatisch festgelegt. Offensichtlich betrachtete man Landini als den ebenbürtigen Skulpturtheoretiker, der den konstituierenden Vortrag über die Definition der Bildhauerei zu halten vermochte.

Er hat diese Aufgabe nicht erfüllen können – ob aus Unvermögen, die Theorie der Bildhauerei in einem Vortrag darzustellen, oder aufgrund einer unvorhergesehenen Erkrankung, kann heute nicht mehr festgestellt werden. Am folgenden Sitzungstermin, dem für die Rede vorgesehenen Tag, läßt er sich durch einen Boten wegen seiner „indisposizione“ entschuldigen – vermutlich war die von Baglione erwähnte Krankheit bereits fortgeschritten. Somit sind uns keine theoretischen Äußerungen des Bildhauers Landini überliefert. Es steht jedoch außer Zweifel, daß sich Landini an den theoretischen Diskussionen seiner Zeit beteiligt hat, dafür spricht nicht zuletzt seine kontinuierliche Bindung an Künstlervereinigungen. Der Kontakt zu theoretisch interessierten Kreisen riß nie ab. Nach seiner Ausbildung an der Florentiner Akademie war er bereits wenige Jahre nach seiner Ankunft in Rom in die Gruppe der „Virtuosi al Pantheon“ aufgenommen worden¹⁴².

135 Fontana erhielt seit dem März 1596 das regelmäßige Gehalt Landinis, ORBAAN a. a. O.

136 Ebenda, mit Angabe der Quellen.

137 Der einzige Hinweis auf das Bild findet sich als kurze Nachricht über „Neuestes aus dem Kunsthandel“ in der Gazette des Beaux-Arts 68 (1926, II), S. 100.

138 Einzig eine knappe Erwähnung bei MAHON 168 und SPEZZA-FERRO 223 u. 227 ist nachzuweisen. Beide sehen Landini zu sehr in Konkurrenz mit Zuccari.

139 Im Teilnehmerverzeichnis der ersten Versammlung genannt bei MISIRINI 67.

140 ALBERTI 26.

141 Er wurde unter den „piu principali“ seines Handwerks ausgewählt, vgl. ALBERTI 38.

142 Dem Index der „nomi de confratri“ von 1587 zufolge fand die Aufnahme am 8. Mai 1580 statt, ORBAAN 32.

Die relativ geringe Anzahl von überlieferten Werken Landinis legt die Vermutung nahe, daß er vorwiegend allein oder mit nur wenigen Helfern gearbeitet hat. Sicher hat er keine große Werkstatt geleitet¹⁴³. Ein weiterer Anhaltspunkt für ein solches Arbeiten ohne organisierte Werkstatt ergibt sich auch aus der relativ langen Arbeitszeit für die Bronzeknaben des Schildkrötenbrunnens. Auch seine Entwicklung vom Bildhauer und Bronzegießer zum Architekten belegt die geringe Bindung Landinis an die handwerkliche Komponente des Bildhauerberufs.

In diesem Zusammenhang muß die Frage nach dem Lehrer des Florentiners gestellt werden. Sie sei zum Schluß der Vita erörtert, da sich keinerlei Quellen über Landinis praktische Ausbildung erhalten haben. Folglich wird jede Antwort spekulativ bleiben. Außer Landinis „entratura“ in die Florentiner Akademie im Dezember 1572 ist über eine Lehrzeit nichts bekannt. Landini hat seine Jugend ziemlich sicher ausschließlich in Florenz verbracht, der häufige Beinamen „Fiorentino“ legt dies nahe. Dem entsprechend kann eine Lehrwerkstatt in Florenz gesucht werden. Die naheliegendste aller Vermutungen, eine Ausbildung in der Werkstatt des Giovanni da Bologna, ist mehrfach – wenngleich ohne stichhaltige Begründungen oder Belege – geäußert worden¹⁴⁴. Sieht man in Landini ausschließlich den Bronze-Künstler, betrachtet man die Fontana delle Tartarughe als sein Hauptwerk und übersieht dabei sein weiteres Wirken, so mag eine Lehrzeit bei Giambologna gut möglich erscheinen. Eine auf die Suche nach manieristischen Bewegungsmotiven ausgerichtete Formanalyse der Brunnenfiguren auf der Piazza Mattei läßt zudem gewisse Parallelen mit den Körperformen der Giambologna-Skulpturen erkennen. Bei Landinis Werdegang als Bildhauer-Architekt darf jedoch angenommen werden, daß sein Lehrer ebenfalls gattungsübergreifend tätig war. Die starke Anlehnung von Landinis Frühwerk an Michelangelo legt es zudem nahe, den Lehrer im Umkreis der Florentiner Michelangelo-Nachfolger zu vermuten, aus dem sich ja der Kreis der Akademiker um Vasari rekrutierte. Ein Zusammenhang mit der zwar hochqualifizierten, aber auch hochspezialisierten Giambologna-Werkstatt läßt sich dabei schwer feststel-

len. Als ehemaliger Schüler Giambolognas wäre der junge Landini in Rom kaum mit Arbeiten am Kuppelmodell von St. Peter betraut worden. Während seiner Ausbildung mußte er auch Kenntnisse in der Architektur erworben haben. In der ausschließlich mit Bildhauerarbeiten beschäftigten Werkstatt des Giambologna hätten sich keine diesbezüglichen Kenntnisse erwerben lassen.

Als möglicher Lehrer Landinis sei Bartolomeo Ammannati genannt. Dieser hatte sich als Bildhauer-Architekt 1555 in Florenz niedergelassen und war bis ins hohe Alter hinein mit einer Fülle von Aufträgen betraut worden. Unter seiner Leitung entstanden in dem für Landinis Ausbildung vermuteten Zeitabschnitt um 1570 die Hoffassade des Palazzo Pitti, der Ponte Santa Trinità und der Palazzo Mondragone. An plastischen Arbeiten, mit denen Landini als Ammannati-Schüler in Berührung gekommen wäre, sind der Neptunbrunnen auf der Piazza della Signoria oder das Altoviti-Grabmal in SS. Apostoli zu nennen. Die enge persönliche Verbundenheit Ammannatis mit Michelangelo und sein Engagement bei der Florentiner Akademiegründung könnten den Schüler nachhaltig beeinflusst haben.

Sicher könnten auch andere Namen zeitgenössischer Florentiner Bildhauer als anregende Vorbilder Landinis zur Diskussion gestellt werden, etwa Vincenzo Danti oder Vincenzo de Rossi, die beide Vertreter eines klassizistisch geläuterten Michelangelismus waren, wie er sich im Jugendwerk Landinis – vor allem im Relief der Fußwaschung – deutlich zeigt. Im Gegensatz zu Ammannati waren letztere jedoch nur zeitweise in Florenz tätig und leiteten keine größeren Werkstätten. Als weiteres Argument für eine Bindung Landinis an Bartolomeo Ammannati sei auf die Mitarbeit des bereits etablierten Bildhauers Landini an der Ausgestaltung des Palazzo Vecchio verwiesen¹⁴⁵, die unter Ammannatis Leitung gegen Ende der 1580er Jahre ausgeführt wurde. Stilistische Ähnlichkeiten lassen sich auch zwischen den Knabengesichtern des Mattei-Brunnens und den Gesichtern der Bronzefiguren am Florentiner Neptunbrunnen feststellen¹⁴⁶. Letztere sind vermutlich unter Ammannatis Aufsicht zu Beginn der 1570er Jahre gegossen worden, zu eben der Zeit, als der Schüler Landini neben seinem Akademiebesuch wohl in einem Florentiner Lehrverhältnis stand. Zudem hielt sich Ammannati 1571 und 1572 in Rom auf, vielleicht hatte der junge Landini in Begleitung des Lehrers dabei erste Kontakte zu seinen späteren Auftraggebern geknüpft.

143 Ein Mitarbeiter, der später im Falschgeldprozeß angeklagte Antonio Cenni, ist bekannt. Vielleicht darf man auch in Ambrogio Buonvicino einen engeren Mitarbeiter erkennen (HESS 198 nennt ihn einen Schüler Landinis).

144 CARLI 278; FRIEDLÄNDER 75; WILES 90 nennt Landini ohne jede Begründung einen „Schüler von Giovanni Bologna“.

145 ALLEGRI-CECHI 369f.

146 Der Vergleich der Körper wurde ausführlich von Cesare D'Onofrio unternommen, vgl. D'ONOFRIO 125–129.

III. TYPUS

Als Michel de Montaigne am letzten Tag im November des Jahres 1580 auf seiner Reise nach Loreto in Rom eintraf, war die Brunnenkongregation eben im Begriff, die Änderung in der Wasserführung der Acqua Vergine zu beschließen, um den Aufbau eines Brunnens auf dem Platz der Familie Mattei zu ermöglichen. Zu diesem Zeitpunkt waren bereits eine Reihe von Brunnenanlagen der neuen Acqua Vergine errichtet worden¹⁴⁷.

Montaigne hielt sich etwa vier Monate in Rom auf und widmete der Topographie und den Lebensgewohnheiten der Römer in seinem „Journal“ eine Reihe ausführlicher Beschreibungen. Es bietet sich an, in Montaignes Tagebuch nach Äußerungen zu den seit Mitte der 70er Jahren neubauten römischen Brunnen zu suchen. Montaigne war auf den vorherigen Stationen seiner Reise mehrmals auf hydrotechnische Einrichtungen, auf Pumpsysteme, auf öffentliche Brunnenanlagen und private Wasserspiele gestoßen und hatte diese in seinem Reisebericht ausführlich behandelt und bewertet¹⁴⁸. Im Interesse für solche Einrichtungen spiegelt sich die Vorliebe seiner Zeitgenossen für Brunnen-technik und -gestaltung wider. Zu den römischen Brunnen äußert er sich jedoch mit keinem Wort. Offensichtlich waren sie ihm überhaupt nicht aufgefallen.

Die Einordnung des Brunnens in die Gruppe der späten Cinquecento-Brunnen Italiens und Roms

Montaignes Desinteresse verwundert nicht. Der von Giacomo della Porta entwickelte Typus des stadtrömischen Schalenbrunnens unterscheidet sich ganz erheblich von den kommunalen Brunnenanlagen der italienischen Städte der zweiten Jahrhunderthälfte. Letztere sind meist als vielfigurige, sowohl in motivischer als in ornamentaler Hinsicht komplexe Monumente gestaltet, während die römischen Brunnen in bescheidener Serie, arm an Figürlichem und meist ohne jegliche Signifikanz des Einzelexemplars kaum ins Auge springen. Die Entwicklung der monumentalen italienischen Brunnenarchitektur des Cinquecento ist eng an die Florentiner Bildhauerschule gebunden. Diese typologische Bindung an Florentiner Werkstätten und deren Tra-

ditionen besteht natürlich unabhängig vom Aufstellungs-ort der Anlagen. So erstellte Giovanni Angelo Montorsoli zwei der bedeutendsten Beispiele dieser Gattung im sizilianischen Messina¹⁴⁹, und Giovanni da Bologna fertigte für die Bologneser Piazza del Nettuno den gleichnamigen Brunnen¹⁵⁰. Giambolognas ehemalige Werkstattmitglieder Adrian de Vries und Hubert Gerhard exportierten schließlich den neuen Typus des freistehenden, allansichtigen und mit lebensgroßen Bronzefiguren geschmückten Denkmalbrunnens in den Raum nördlich der Alpen¹⁵¹. Auf Rom blieb diese Entwicklung jedoch ohne Einfluß.

Zunächst muß kurz auf die Entstehung des figurengeschmückten Brunnens, auf die Kombination von Brunnenarchitektur und vollplastischer figürlicher Skulptur eingegangen werden. Der zentrale Brunnenstock – auch Brunnensäule genannt – übernahm im Laufe der Entwicklung während des Quattrocento zusehends die Funktion einer Basis für die zentrale Brunnenfigur, die dem Brunnen gewissermaßen eine Denkmal-Funktion verlieh. Bei den frühen Brunnenfiguren der Donatello-Schule und Nachfolge handelt es sich meist um Putti, die mit einem Delphin oder als sog. „putti pissatori“ frei von konkreter mythologischer oder literarischer Bedeutung primär eine originellschmückende Funktion übernehmen¹⁵². Die Wertschätzung durch die Zeitgenossen basierte auf dem antikischen Motiv der Figur und auf deren bildhauerisch sorgfältigen Ausführung in Bronze oder Marmor. Originalität in der Aktdarstellung des Kinderkörpers und im Standmotiv bestimmten den künstlerischen Wert dieser Brunnen-Putti¹⁵³.

Die erste ikonographisch komplexere Brunnengruppe stellte Donatellos „Judith und Holofernes“ dar, soweit deren Aufstellung im Kontext einer Brunnenanlage als gesichert gelten kann. Sie markiert den Prototyp der mythologisch, historisch oder allegorisch bedeutungsvollen Großplastik, die als Brunnendekoration verwendet bzw. mit einer Brunnenanlage kombiniert wird. Vor allem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelte sich dieser

¹⁴⁷ U. a. auf der Piazza del Popolo, Piazza Rotonda, Piazza Navona.

¹⁴⁸ Als Auswahl sei verwiesen auf Montaignes Erläuterungen zu den Anlagen in Augsburg (das er noch *vor* der Errichtung der drei großen Bronzebrunnen besucht! MONTAIGNE 1155 ff.), in Landsberg, in Bologna, Pratolino, Castello und Siena (MONTAIGNE 1153, 1191, 1193 f., 1197 f. und 1199).

¹⁴⁹ Die Fontana di Orione (–1553) und die Fontana del Nettuno (–1557).

¹⁵⁰ Vollendet 1567.

¹⁵¹ Anlagen in Augsburg (etwa zwischen 1588 und 1603), Kirchheim und Prag. Der Typus war nördlich der Alpen nur hinsichtlich der Dimension neu. In Nürnberg und Augsburg etwa hatten sich schon in der ersten Jahrhunderthälfte bescheidene Bronzebrunnen-Traditionen entwickelt.

¹⁵² Hierzu nach wie vor grundlegend WILES 5–12.

¹⁵³ Vgl. die Beispiele bei WILES Fig. 11–20.

Typ des „Brunnens mit der vollplastischen Zentralfigur“¹⁵⁴ zu dem am weitesten verbreiteten und repräsentativsten Typus seiner Gattung.

Als man in Rom um 1570 die Aufstellung von öffentlichen Brunnen plante, wurde jedoch nicht auf diesen etablierten Typ zurückgegriffen, sondern eine weit schlichtere Form entwickelt.

In diesem Zusammenhang stellt sich die grundsätzliche Frage nach der typologischen Vergleichbarkeit etwa des Bologneser Neptun-Brunnens mit einem Exemplar der stadtrömischen Schalenbrunnen. Die erheblichen Unterschiede in Dimension und Schmuck – und damit letztlich in den Kosten – lassen einen Vergleich der Brunnentypen auf den ersten Blick wenig plausibel erscheinen. Für die Diskussion der Typologie muß zunächst die Übereinstimmung der zu vergleichenden Objekte im Hinblick auf ihre Funktion erläutert werden. Auf die Doppelfunktion von Brunnen als Wasserspender einerseits und Zier- bzw. Schauobjekte andererseits wurde bereits hingewiesen. Zusätzlich muß zwischen den unterschiedlichen Bestimmungen- und Aufstellungsorten unterschieden werden.

In gewisser Hinsicht lassen sich alle freistehenden Schalenbrunnen des Manierismus, ob mit oder ohne figurengeschmückter Brunnen säule, auf den mittelalterlichen, in ganz Europa verbreiteten Kastenbrunnen mit zentralem Brunnenstock zurückführen¹⁵⁵. Die Umrißformen der einzelnen Architekturglieder (Stock, Kasten und Schalen) sowie die applizierten Dekorationsmotive paßten sich im 16. Jahrhundert dem jeweils aktuellen Formenvorrat an. Der massige Brunnenstock erhielt im Laufe des Quattrocento eine Kandelaberform und wurde zur Säule oder zum Baluster. Die vorhandenen Bestandteile wurden modifiziert, blieben jedoch erhalten. Vor allem die römischen Brunnen orientierten sich trotz des großen Zeitabstands nach wie vor am traditionellen Typus. Deutlich sichtbar wird dieser formale Zusammenhang etwa beim Vergleich der Fontana Rotonda in Fabriano (um 1285, 1351 verändert) mit dem Brunnen der Piazza della Madonna dei Monti, dem wohl typischsten Exemplar der Brunnenserie Della Porta (um 1590, vgl. Abb. 42 und 43). Die erhöhte, durch Stufen vom Platzniveau abgesetzte Postierung des polygonalen Brunnenkastens, der dreischalige, sich nach oben verjüngende Aufbau und die zentrale Fontäne sind in Rom als formbestimmende Elemente erhalten geblieben. Modifiziert wurde nur die Gestaltung der Einzelteile. Die balusterartig gebauchte und eingeschnürte Säule und die

mehrfach profilierten Schalenumrisse in Kylixform lassen sich von kleinformatigen Zierbrunnen des Donatello- und Rossellino-Umkreises ableiten.

Aber selbst in dieser Hinsicht sind die römischen Brunnen Giacomo della Porta als Werke des späten 16. Jahrhunderts stilistisch vollkommen veraltet. Niccolò Tribolo, Giovanni Montorsoli, Vincenzo Danti, Bartolomeo Ammannati und Giovanni da Bologna hatten im zweiten Drittel des Jahrhunderts eine Vielzahl unterschiedlicher, figürlich geschmückter Anlagen auf öffentlichen Plätzen und in Gartenanlagen erstellt, deren Typen- und Formenvielfalt für jedes nachfolgende Brunnenunternehmen als maßgeblich gelten mußte. Bei römischen Anlagen werden diese jedoch ignoriert, man orientiert sich an den provinziellen Exemplaren des 13. und 14. Jahrhunderts¹⁵⁶.

Ursache hierfür ist sicher kein altmodisches Denken, was die Gestaltung betrifft, sondern eine ökonomisch-ästhetische Überlegung. In Rom galt es – im Gegensatz zu der Situation in Bologna, Messina oder Florenz – eine *Serie* von Brunnenanlagen erstellen zu lassen. Es war kein zentraler, den Hauptplatz der Stadt dominant beherrschender Brunnen geplant. Es sollte eine Gruppe über die Stadt verteilter, der jeweiligen Platzsituation angepaßter und in ästhetischer Hinsicht multifunktional einsetzbarer Brunnen entstehen. Der monumentale Charakter denkmalartiger Anlagen mit üppigem Figurenschmuck war bei dem eher auf die Quantität der Brunnen fixierten Unternehmen in Rom nicht erwünscht. Außerdem hätte die vorgesehene zweistellige Zahl der Anlagen sicher nicht finanziert werden können, hätte man jedem Exemplar aufwendigen plastischen Schmuck zugestanden. Somit griffen Della Porta und seine ausführenden Künstler auf den veralteten Typus des kostengünstigen, schlichten und kaum verzierten Schalenbrunnens zurück. Dessen ehemalige Funktion als Wasserversorgungseinrichtung für die Bevölkerung war jedoch aufgegeben, die Brunnen hatten rein repräsentative Zierfunktion.

Die Anlagen konnten diese Repräsentationsaufgabe nicht erfüllen. Montaignes Desinteresse an den Anlagen belegt anschaulich, daß ein „Brunnen an sich“, ohne jeglichen Schmuck, noch keine Aufmerksamkeit erregen konnte. Es bedurfte eines Mindestmaßes an Originalität und Komplexität im Aufbau und vor allem eines bestimmten ikonographischen Gehaltes, was die verwendeten Motive betrifft, um die Beachtung des zeitgenössischen Betrachters zu erregen. Die seriell gefertigten Anlagen der Acqua Vergine konnten trotz ihrer imposanten Anzahl diese Anforderung der zeitgenössischen Rezipienten nicht entsprechen.

154 WILES 47–58, mit allen maßgeblichen Beispielen.

155 Brunnen dieses Typus haben sich in Viterbo (Fontana Grande, F. di Piazza della Morte, F. di Pianoscarano) und Fabriano (Fontana Rotonda) erhalten.

156 Die ersten Brunnen auf der Piazza dell Popolo und Piazza Navona zeigen im Figurenschmuck und dem flachen Bassin noch gewisse

„Il più vago e bello fra gli altri“¹⁵⁷:
der Brunnen auf der Piazza Mattei als Sonderfall

Die Gestaltung des Brunnens auf der Piazza Mattei wirkt diesem Eindruck einer formalen, bzw. ikonographischen Anonymität auf den ersten Blick entgegen. Das aufwendige Material Bronze und vier lebensgroße, freiplastische Aktfiguren charakterisieren den Brunnen als eine Art Einzelstück unter den Serienprodukten Giacomo della Portas. Dennoch ist die Anlage in ihrer Grundstruktur eng in die Gruppe der anderen römischen Schalenbrunnen eingebunden. Gewissermaßen als Zwischentyp entlehnt der Mattei-Brunnen die skulpturalen Bestandteile aus der Florentiner Tradition, während sich die tektonischen Bestandteile sowie die Umrißform aus der lokalen, römischen Entwicklung der 1570er Jahre ergeben. Als eigenständige Modifikation dieses Typus muß das untere Bassin betrachtet werden. Die Anlage besitzt kein Becken im Sinne eines voluminösen, hoch aufgemauerten, den eigentlichen Wasservorrat darstellenden Bassins, das als Wasserreservoir und Schöpfbecken dienen könnte. Ein solcher „Brunnenkasten“ fehlt. Das Wasser sammelt sich vielmehr in einer flachen, nahezu ebenerdigen Wanne, die nur durch eine unscheinbare Marmorschwelle vom Pflaster der Piazza getrennt ist. Es ergibt sich der Eindruck, als gingen die Wasseroberfläche und das Pflaster des Platzes niveaugleich ineinander über. Der Umriß dieser die Wanne begrenzenden Schwelle bestimmt den äußeren Grundriß der Brunnenanlage¹⁵⁸. Sie ist quadratisch, lediglich die Ecken sind eingezogen und zu Viertelkreissegmenten verschliffen. Die Enden der Kreissegmente an den Ecken ragen spitz zulaufend ein klein wenig ins Becken hinein und nehmen damit eine schelartige Form an.

Somit kennzeichnet ein recht kreativer Umgang mit tradierten Brunnenarchitekturelementen den Entwurf. Der Brunnen ist dementsprechend sowohl als „Fremdkörper in der Ewigen Stadt“¹⁵⁹ als auch als „anmutigste Zierstück jener frühen Periode römischen Brunnenbaus“¹⁶⁰ bezeichnet worden. Diese Erkenntnis einer doppelten formalen Urheberchaft, was die regionalspezifischen Typen betrifft, hat es nahe gelegt, die florentinischen, skulpturalen Elemente dem Florentiner Landini zuzuschreiben, das Kon-

zept des Aufbaues aber als Entwurf des Römers Giacomo Della Porta zu identifizieren¹⁶¹.

Der Vertragstext der „Capitula“ jedenfalls weist Della Porta nur überwachende Funktion zu, sicherlich darf Landini als de facto künstlerisch Verantwortlicher identifiziert werden.

Bedingt durch das Fehlen eines Brunnenkastens dominiert der zentrale Brunnenstock mit seinem vielgliedrigen, figurengeschmückten Aufbau das Erscheinungsbild der Anlage. Er setzt sich aus tektonischen Elementen und figürlichen Applikationen zusammen. Seine Architektur ist in vertikaler Folge dreigeteilt. Sie besteht aus einem Sockel und einem kräftig profilierten Baluster, der als Brunnen säule dient. Dieser trägt die bekrönende „Tazza“, die obere Brunnenschale.

Die komplexe Form des Sockels entwickelt sich aus einem massigen, flachen Kubus auf quadratischem Grund, dessen Seiten konkav nach innen schwingen. Die Ecken sind so abgerundet, daß ihre Rundung und die Schwingung der Flanken organisch ineinander übergehen. Es ergibt sich die Grundrißform eines vierzackigen Sterns mit großzügig verschliffenen Kanten. Die untere Zone dieses Sockels, seine Basis sozusagen, ist zudem – ähnlich dem ionischen Drei-Fasien-Architrav – durch drei nach oben leicht rückversetzte Bänder horizontal gegliedert. Auf den vorspringenden Ecken dieses unteren Sockelgeschosses liegen vier breitlippige, nahezu vollplastische Muscheln auf, die als Wasserbecken dienen. Der Körper dieser Muschelschalen hat die Form einer Halbkugel. Mit der eleganten Volutenklammer des rückwärtigen Teils wirkt er äußerst stilisiert. Nur die Rillen der Unterseite und der breite, lippenartige Rand identifizieren die vier Wannens als Muscheln.

Die Mittelzone der tektonischen Bauelemente bildet die kräftig profilierte, balusterförmige Brunnensäule. Ihr ab-

161 Walter Friedländer nennt als Entwerfer des „Gerüsts“ Della Porta, während Landini für die Figuren zuständig gewesen sei (Friedländer, Römische Barockbrunnen, 1922, S. 7f.), dem Vorschlag folgend BRIZZI 40 ff., GUIDI 23 („disegno“ von Della Porta), PECCHIAI 50, CALLARI 80, POPE-HENNESSY 117 (an späterer Stelle „designed by Giacomo della Porta“, S. 420), BENOCCI 189 und BRIGANTE COLONNA 3, der allerdings in Unkenntnis von Friedländers Beobachtung a. d. J. 1911 noch dreißig Jahre später die Schildkröten als Arbeiten Landinis identifizieren will. COLASANTI XXVII glaubt hingegen Landini den Hauptanteil des Entwurfes zuweisen zu können. An anderer Stelle wurden Raffael und Michelangelo als Entwerfer des Brunnens genannt; zur Michelangelozuschreibung vgl. die Bildlegende auf dem späteren Stich Faldas ANHANG III/B9; die Zuschreibung an Raffael findet sich erstmals bei PASSAVANT, Johann David III 34 u. 185. Sein Hauptargument bildet die Qualität der Brunnenplastik. Die These wird weiter diskutiert, z. B. von CALLARI 80; WILES 90 Anm. 1 lehnt die Zuschreibung an Raffael erstmals dezidiert ab.

Anklänge an moderne Vorgängeranlagen, später dominiert der schlichte Drei-Schalen-Typ.

157 Vgl. das Urteil Girolamo Ferruccis über den Brunnen der Piazza Mattei aus d. Jahr 1588 (ANHANG III/B1).

158 Die Maße werden im einzelnen nicht aufgeführt.

Vgl. hierzu DI GADDO 59 u. 61.

159 KELLER 70.

160 Friedländer, Römische Barock-Brunnen (1922), S. 8.

wechslungsreicher Umriß wird geprägt von der Abfolge bauchiger Zonen, feiner Ringe und drechselwerkartiger Einschnürungen. Markant ist der Kontrast zwischen dem dicken, nach Art antiker Vasenschultern scharfkantig abgenickten Hauptkörper und den zu schmalen Scheiben verjüngten Auflageflächen am Balusterfuß und oben an der Tazza. Die Säule wirkt in elegantem Gleichgewicht ausbalanciert, die bekrönende Schale schwebt gewissermaßen über den tiefer liegenden Brunnenbestandteilen.

Die Bekrönung des Brunnenstocks mit einer breiten Schale und einer hochaufschießenden Mittelfontäne unter Verzicht auf eine zentrale Figur lassen den Brunnen in die Gruppe der ornamental-architektonisch geprägten Exemplare seiner Gattung einordnen¹⁶². Die Bronzeplastik ist trotz ihrer materiellen und formalen Qualität der Architektur untergeordnet, indem sie diese schmückt und rahmt. Die tektonischen Elemente dienen nicht nur als Sockel oder Podest für die Figuren, sondern bestehen – ihrer seit kurzem entwickelten, originär stadtrömischen Tradition entsprechend – als eigenständige Bestandteile des Erscheinungsbildes autonom neben den skulpturalen Bestandteilen. Die Anlage würde auch ohne die Knabenfiguren als komplett empfunden werden¹⁶³. Trotz ihrer Größe sind die vier Figuren nur dekorative Zutat. Damit entsteht der Eindruck, als sei der Brunnen in seiner äußeren Erscheinung für den Betrachter auch ohne Kenntnis der dargestellten Thematik erschöpfend betrachtbar und erlebbar. Belegt wird diese rein am Formalen interessierte Rezeption durch ein merkwürdiges Desinteresse der historischen Rezipienten am dargestellten Thema des Brunnens.

Weder in den frühen, noch in den jüngeren überlieferten Äußerungen der Betrachter vor Ort finden sich Fragen nach der Tätigkeit, der Funktion oder den Namen der Bronzefiguren. Ferrucci begnügte sich 1588 damit, auf die „Schönheit und große Kunstfertigkeit“ der Figuren hinzuweisen¹⁶⁴, Jacob Burckhardts Hauptinteresse galt 1875 dem „ästhetischen Kniff“ ihrer Gestaltung¹⁶⁵, und Philipp Fehl erteilte 1984, nach einigen durchaus richtungsweisen Interpretationsansätzen im Zusammenhang mit der Ikonographie das letzte Wort dem „... Brunnen, in dessen Rauschen und Spiel Frage und Antwort vergehen“¹⁶⁶. Es entsteht der Eindruck, als erschöpfe sich die Funktion des Brunnens und seiner Bronzeplastik in deren formaler Er-

scheinung als gefälliger, ästhetischer Schmuck. Tatsächlich erweist sich dieses Motiv der Bronzeknaben, vor allem ihre Anordnung, aus dem Motivvorrat zeitgenössischer Brunnenanlagen entnommen.

Die vier delphinreitenden Bronzeknaben in ihrer Funktion als Dekoration

Die figürlichen Bronzeelemente des Brunnens sind in die Architektur eingebunden. Sie dominieren die architektonischen Elemente nicht, übernehmen jedoch auch keine tektonische Aufgabe oder Tragfunktion, etwa in Form von Atlanten oder Schalenträgern. Somit ist ihre Erscheinungsform motivisch unabhängig von der Architektur. Dennoch sind sie, was den Aufstellungsort betrifft, in diese eingebettet: jedes figürliche Element ist in vierfacher Ausfertigung gleichmäßig um jeweils 90° versetzt über die vier Ecken der Anlage verteilt. Durch diese serielle Anordnung schwindet die Dominanz der Einzelfigur.

In vertikaler Abfolge, von unten nach oben beschrieben, setzt sich eine solche Gruppe folgendermaßen zusammen:

In den Vasenkörper der großen, dunklen Muschel ergießt sich ein kräftiger Wasserschwall aus dem Maul eines Delphins. Das aus Bronze gegossene Tier liegt mit dem Unterkiefer auf der plastischen Volute des Muschelgelenkes auf, sein Körper windet sich in leichten Bögen bis zum Schwanz, der von einem Bronzeknaben gehalten wird. Dieser Knabe hat sein Spielbein auf den Kopf des Fisches gesetzt. Das Knie dieses Beines ist hoch erhoben, zwischen Ober- und Unterschenkeln stark abgewinkelt und an den Oberkörper herangezogen. Dem entgegengesetzt scheint er sich mit dem zweiten, tiefer unten aufgestellten Standbein vom Sockel des Brunnens abzustoßen.

Mit der einen Hand hält die Figur den Schwanz des Delphins fest, der andere Arm ist mit nach vorne gedrehtem Handrücken und locker geöffneten Fingern hoch über den Kopf erhoben.

Als figürliches Hauptmotiv bestimmen die vier delphinreitenden Knaben das Erscheinungsbild des Brunnens. Ihre Aufstellungsorte auf dem Sockel sind entsprechend den Ecken des Sockels jeweils nach den Nebenhimmelsrichtungen ausgerichtet. Sie zeigen nach Nordost, Nordwest, Südost und Südwest.

Abgesehen von den Delphinen und den später hinzugefügten Schildkröten sind die in ungestümer Bewegung begriffenen Knabenakte ohne jegliches Attribut dargestellt. Ihre Körperhaltung ist aufrecht, geprägt von extrem alternierenden Positionen der oberen und unteren Extremitäten, bei gleichzeitig ruhig und locker gedrehtem Rumpf.

162 Ein Ansatz zu dieser grundsätzlichen Unterscheidung von Brunnen-typen bei WILES 4.

163 Vgl. die Abbildung des zu Kriegszeiten figurenlosen Brunnens bei BRIZZI Abb. 37.

164 FULVIO-FERRUCCI 321 (ANHANG III/B1).

165 Burckhardt, Briefe (1976), S. 360.

166 FEHL 136.

Dem hoch erhobenen Arm auf der einen Körperseite entspricht das hoch erhobene Knie der gegenüberliegenden unteren Körperhälfte, deren angewinkeltes Bein mit dem Fuß auf dem Kopf des Delphins aufgesetzt ist. Kontrastierend dazu ist das andere Bein nahezu durchgestreckt, nach hinten genommen und als Standbein mit dem Fußballen auf den tiefergelegenen Brunnensockel gestellt. Diesem durchgestreckten Bein entspricht der gegenüberliegende Arm, der ebenfalls entspannt in sanfter Beugung an der Körperseite nach unten geführt wird, mit dessen Ellbogen sich der Knabe an der Schwellung des zentralen Balusters anlehnt und mit der Hand die Rückenflosse des Delphins festhält. Die Extremitäten der Figur sind in jeweils diagonal entsprechender, aber horizontal bzw. vertikal kontrastierender Bewegung dargestellt. Als Resultat ergibt sich eine Art bewegungsmotivischer Chiasmus.

Diese Bewegung ist nach außen gerichtet. Die Figuren wenden dem zentralen Baluster den Rücken zu und streben diametral von der Anlage weg. Die vier Richtungslinien sind dabei um jeweils 90° gedreht und gewähren somit eine ideal zentripetale Wirkung des Auseinanderstrebens. Dieser Dynamik entspricht der konkave Sockel mit den ebenfalls nach außen gezogenen Ecken, der den eilenden Knaben als Podest dient.

Trotz dieser „Allansichtigkeit“, die für die Bewegungsrichtungen gilt, bieten sich dem Betrachter keine vier gleichwertigen Betrachterstandpunkte. Der Brunnen weist nur zwei Schauseiten auf. Lediglich die Ansichten von Ost und West zeigen das jeweilige Figurenpaar in seiner Gesamtansicht und ohne Überschneidungen, während auf der Nord-, wie auch auf der Südseite die hoch erhobenen Arme das abgewandte Gesicht der Knaben verdecken und die Körper vom Betrachter weggedreht sind, wodurch sich die Figuren nur fragmentarisch erfassen lassen (vgl. Abb. 9 bis 12).

Um eine achsensymmetrische, einheitliche Erscheinung der Schauseiten zu gewährleisten, sind die Körperhaltungen der benachbarten Figuren jeweils entgegengesetzt dargestellt¹⁶⁷. Die rechte Figur hat den linken, die linke den

167 Aufgrund der Tatsache, daß zwei nicht benachbarten Figuren jeweils dieselbe Bewegung zeigen, also „gleich“ sind, könnte vermutet werden, man habe beim Entwurf und der Ausführung vier Figuren aus nur zwei Modellen, bzw. deren Formen gegossen – sozusagen jeweils ein Original und ein Duplikat hergestellt. Diese Vermutung erweist sich vor Ort als unbegründet. Die Bewegungen der Figuren sind zwar dieselben, ihre Körperhaltung, Drehung des Rumpfes, der Schulterwinkel, der Winkel der Armbeuge sowie die Handhaltung divergieren jedoch so sehr, daß sich diese Unterschiede nicht nur aus einer Überarbeitung und Ziselierung im Rahmen der Kaltarbeit am gegossenen Rohling erklären lassen. Es muß eindeutig von vier originären Modellen und daraus entstandenen Gußformen ausge-

rechten Arm erhoben. In der Zusammenschau beider Figuren hebt sich das jeweilige Ungleichgewicht der extremen *contraposti* wieder auf. Die Einzelfigur fungiert nicht als eigenständige, aus dem Kontext der Architektur und der anderen Figuren herauslösbare Plastik, sondern bedarf der Einbettung in den Kontext der jeweiligen Schauseite. Ein skulpturaler Eigenwert der Einzelfigur als allansichtige Plastik ist nicht gegeben. Die isoliert betrachtete dramatische Bewegung der Figur dient im Gesamtbild ausschließlich der graphischen Umriß-Strukturierung und Symmetrisierung der Anlage. Die Bewegung besitzt zunächst keinen den jeweiligen Knaben charakterisierenden Aussagewert. Die Figuren scheinen austauschbar.

Figürliche Steinskulptur oder Bronzeplastik, die als Dreier- oder Vierergruppe gleichmäßig um einen Brunnenstock herum angeordnet wurde und dasselbe Motiv in nur leichten Abwandlungen zeigt, findet sich an nahezu jedem Figurenbrunnen der Spätrenaissance. Die maßgebenden Exemplare der Florentiner Brunnenbauten des Cinquecento, die Arbeiten von Tribolo, Montorsoli, Ammannati und Giambologna und ihrer Schulen hatten einen Typus von Zwei- bzw. Drei-Schalen-Brunnen entwickelt¹⁶⁸, dessen Mittelstock von reliefierten oder vollplastischen Figuren gerahmt wird. Diese können als freiplastische Trägerfiguren fungieren oder architekturunabhängig als mehrfigurige Gruppe auf dem Sockel, der Schale oder dem Podest sitzend dargestellt werden. Es handelt sich um Putti, Karyatiden, Meermonster, Delphine, Satyrn, Nymphen oder Najaden, wobei deren Benennung meist eindeutig möglich, aber für das Brunnenprogramm eher nebensächlich ist.

Als vielfältig verwendbares Motiv erweist sich dabei der Putto, der im Zusammenhang mit Brunnendekorationen bereits im 15. Jahrhundert anzutreffen ist¹⁶⁹. Deutlich wird

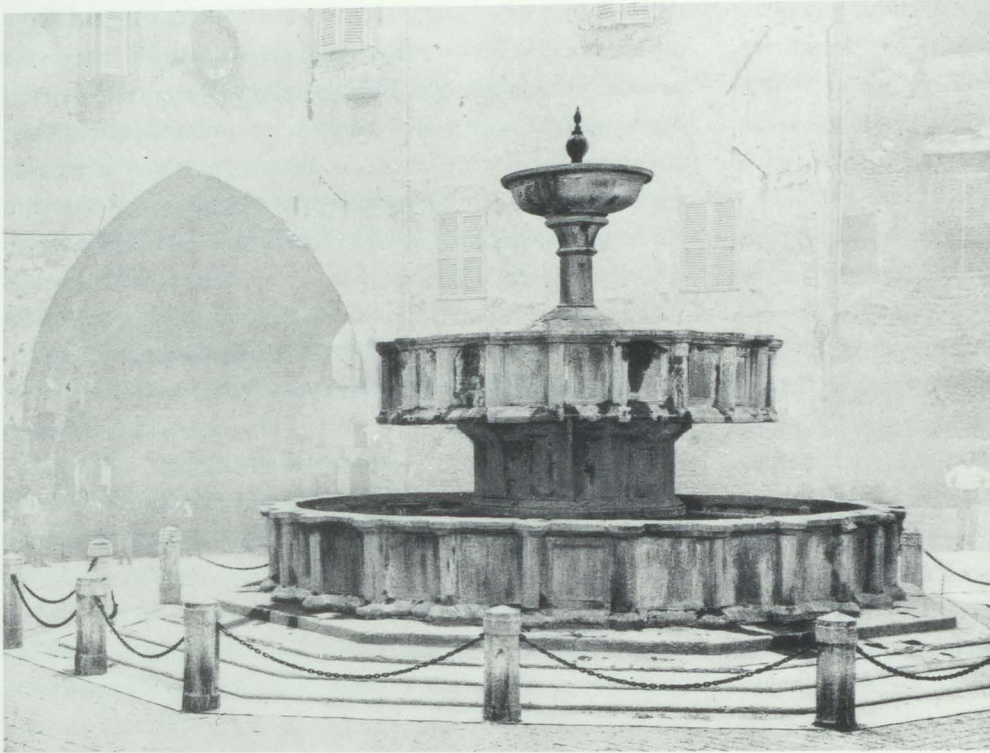
gangen werden. Anders verhält es sich bei den Delphinen. Zumindest die jeweils rechts angebrachten Tiere der West- und Ostseite (Abb. 18 u. 20) scheinen vom selben Gußmodell abzustammen. Nur in der Kaltarbeit (Partien der Rückenflosse, Kiemenlappen, Lippenprofil) bestehen Unterschiede, während der Übergang von der Schwanzflosse zur Knabenhand völlig übereinstimmt.

168 B. Wiles nennt diesen Typus seinem reichen Dekor entsprechend „Kandelaber-Typ“ (WILES 22f.).

169 Vgl. die einschlägigen Arbeiten der Donatello-, Rossellino- und Verrocchiowerkstätte sowie deren Nachfolge (eine Auswahl bei COLASANTI 40, 45, WILES Fig. 11–18, 23–26). Als den Sockel dominierendes Motiv sind vier auf Seemonstern reitende Putten später am Apollobrunnen Peter Flötners in Nürnberg anzutreffen.

Auch eine Reihe von bildlichen Darstellungen aus derselben Zeit zeigen puttengeschmückte Anlagen. Eine kleine Auswahl sei zusammengestellt:

- ein Marmorrelief des Agostino di Duccio (Rimini, Tempio Malatestiano, um 1454) mit der Darstellung eines von Putten getragenen Brunnens, um den wiederum Putten tanzen (WILES 15);
- auf einer Zeichnung des sog. „Pariser Zeichnungsbandes“ von



42. Fabriano, Fontana Rotonda (13. Jb.;
Mitte d. 14. Jb. umgebaut)

dieser Einsatz dekorativer Putti etwa an Säule und Schale von Tribolos und Ammannatis Fontana Grande der Villa Medici in Castello bei Florenz. Dort bestimmt die Hauptgruppe des „Herkules im Kampf mit Antäus“ das Thema der Anlage, die eigentliche Brunnendekoration an den Schalen und am Brunnenstock hat in ikonographischer Hinsicht mit diesem Thema jedoch nichts gemein. Am Sockel des Aufbaues, auf dem Rand der mittleren Schale und am Schaft des Brunnenstockes tummeln sich Putti in verschiedenen Aktionen. Ihre thematische Bestimmung ist über die Benennung als „putti nudi“ hinaus nicht möglich, sie sind genrehaft-allgemein dem Bereich Wasser oder

Meer zugehörig. Solche Putten, als Wasserspeier fungierende „boche di maschere, o di altre simili cose“¹⁷⁰ können variabel verwendet werden und entwickeln sich zum obligatorischen Schmuck von Brunnenanlagen. Die Anfertigung dieser dekorativen Skulpturen wird zur Hauptaufgabe der bildhauerischen Arbeit. Giovanni Lomazzo gibt in seinem „Trattato dell' arte della pittura“ (1584) bestimmte Anweisungen zur Gestaltung von Brunnenanlagen, die diese Dekorationsprinzipien widerspiegeln und verweist im einzelnen auf Giorgio Vasaris Objektsbeschreibungen in dessen „Viten“. Lomazzos Anweisungen sind zwar für den Maler, der einen Brunnen darstellen will, bestimmt, dürfen in unserem Fall aber als gattungsübergreifend betrachtet werden. Er schlägt für die formale und inhaltlich-thematische Gestaltung zeitgenössischer Brunnen vor¹⁷¹:

Jacopo Bellini (fol. 15 v und 16 r) erscheint ein gewaltiger, dreischaliger Hof-Brunnen, dessen „tazze“ jeweils von umfangreichen vollplastischen Puttengruppen getragen werden (DEGENHARTSCHMITT, Taf. 15 f.); vgl. in der zeitgenössischen italienischen Druckgraphik Zoan Andreas „Neptunbrunnen“ (BARTSCH 25,1, Tafelband, S. 157);

- die Freskendekoration des römischen Palazzo Venezia (Sala dei Paramenti, Girolamo da Cremona zugeschrieben) zeigt eine Folge von genrehaften Brunnendarstellungen. Puttengruppen bevölkern die jeweils einzeln abgebildeten Brunnenschalen. Die Realitätsebenen dieser gemalten Putti changieren dabei zwischen „Brunnenskulptur“ und „Spielende Kinder“ (Abb. bei COLASANTI 48 f.);
- ein Holzschnitt Albrecht Altdorfers (vor 1515) mit der Darstellung der „Hl. Familie am Brunnen“, unter dessen massiger Schale zwei Putten mit Meermonstern spielen (Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, MIELKE 152 f.); vgl. im Bereich der frühen deutschen Druckgraphik das Motiv in Blatt 67 von Burgkmairs „Weisskunig“ (BARTSCH 11, S. 119).

„... in fondo di cui si fa il vaso che riceue l'acqua che da di sopra esce fuori da bocche di maschere, ò di altri simili cose, & in cima si fa un qualche Dio Marino, ò Ninfa che signoreggi le acque aggiungédoui anco historie, di Dei del mare & i suoi amori, come si vede osservato in tanti, de iquali tutto il mondo ne è pieno, & massime Messina doue frà gl'altri è quello tanto celebrato nella vita {d. h.: in Vasaris Lebensbeschreibung} di frate Angelo scoltore, nella quale ella doue si legge minutissimamente descritta“.

Lomazzos Vorschläge zur Ikonographie bleiben ausgesprochen vage. Als zentrale Figur oder Figurengruppe bie-

170 LOMAZZO VI cap. 49.

171 Ebenda.



43. Giacomo della Porta: Brunnen der Piazza della Madonna dei Monti; Rom (ca. 1590)



44. G. A. Montorsoli: Orionbrunnen; Messina (1547–53)

ten sich seiner Meinung nach Meeresgötter oder Nymphen an, da diese über das Wasser herrschen. Freilich könnten auch Liebesgeschichten von Meeresgöttern gezeigt werden. Als dekorative Bestandteile stünden Wasserspeier in Maskenform oder „andere ähnliche Sachen“ zur Verfügung. Schließlich wird als herausragendstes Beispiel dieser Gattung, gewissermaßen als Katalog des Motivvorrates für den weiter Interessierten, auf Giovanni Angelo Montorsolis Orionbrunnen in Messina verwiesen, den Giorgio Vasari in der Lebensbeschreibung des Montorsoli detailliert würdigt (Abb. 44). Der Brunnen war Anfang der 1550er Jahre auf der Piazza del Duomo der sizilianischen Stadt installiert worden. In seiner nahezu euphorischen Beschreibung der Anlage nennt Vasari als figürliche Bestandteile der Brunnensäule¹⁷²:

„quattro tritoni, ... quattro maschere, ... tre ninfe ignude ..., quattro delfini ..., quattro teste esce acqua ... quattro putti nudi.“

172 VASARI VI 649.

Erst die letzte Figur wird mit einem konkreten Namen versehen:

„finalmente nell'ultima cima una figura armata, rappresentante Orione stella celeste“.

Als zeitgenössischer Betrachter und Kritiker hebt Vasari bei solchen dekorativen Figurengruppen in erster Linie formale Kriterien lobend hervor. Am Florenza-Brunnen Tribolos in Castello¹⁷³ bewundert er den „intrecciamento“ der „mostri di mare“ am Sockel des Brunnenstockes, deren Fischechwänze so schön ineinander verwickelt seien, „che in quel genere non si può far meglio“¹⁷⁴. Als Exemplare ihres „genere“, d. h., als dekorative Brunnenskulptur, steht bei ihrer Interpretation die formale Lösung im Vordergrund des Interesses, ein thematischer Bezug zwischen der bekrönenden Florenza und der dekorativen Figuralplastik ist nicht vonnöten. Das Brunnen-Denkmal – in diesem Fall die Personifikation der Stadt Florenz – und die Brunnende-

173 Heute im Garten der Villa Petraia, vgl. WILES 22.

174 VASARI VI 79; vgl. auch Borghinis Beschreibung (BORGHINI 474).

koration müssen keineswegs in thematischem Zusammenhang stehen¹⁷⁵.

Bei dem Brunnen auf der Piazza Mattei ist die figürliche Bronzeplastik in formaler Hinsicht eben jenem Dekorationsvorrat entlehnt und an jenen Dekorationskonventionen orientiert, die in der Florentiner Brunnenbaukunst der zweiten Cinquecento-Hälfte in ganz Italien und darüber hinaus Anwendung fanden. Die bereits im Text der „Capitula“ merkwürdig unbestimmt als „quattro figure“ bezeichneten Knabenakte entsprechen den Dreier- bzw. Vierergruppen der Schaftdekoration, den delphinreitenden Putti, muschelhornblasenden Tritonen oder badenden Nymphen, wie sie an den städtischen Monumentalbrunnen in Sizilien, Florenz, Bologna, Genua und Augsburg sowie an den einschlägigen toskanischen Gartenbrunnen in vielfältigen Variationen anzutreffen sind. Da eine bekrönende, namengebende Hauptfigur fehlt, entsteht der Eindruck, als sei der römische Brunnen ausschließlich mit figuraler Dekorationsplastik geschmückt, als erschöpfe sich die ikonographische Bedeutung der Figuren in einer ornamentalen Funktion.

Bestärkt wird dieses Argument, wenn man die Binnenform der Skulpturen betrachtet. Auf die exakt spiegelsymmetrischen Körperhaltungen der beiden Figurenpaare von Ost- und Westansicht (vgl. Abb. 9 bis 12) wurde bereits hingewiesen. Vor allem in den Seitenansichten von Norden und Süden erscheinen die beiden Flanken der nach schräg vorne strebenden Knabenkörper außerordentlich schematisch komponiert. Sie gleichen den starr geometrischen Schenkeln eines großen „V“. Derartige spiegelsymmetrische „moti“ zeigen die Sirenen und die delphinhaltenden Sockelputti am Bologneser Neptunbrunnen des Tommaso Laureti und des Giambologna (1563–1567)¹⁷⁶. Die hohe Wertschätzung achsensymmetrischer Körperhaltungen bei sekundären, d. h., schmückenden Brunnenkulpturgruppen liegt auch der Gestaltung der vier Najaden-Karyatiden bzw. Triton-Atlanten an Stoldo Lorenzis Neptunbrunnen im Florentiner Boboli-Garten zugrunde (1565–1568). Die sich gegenüberliegenden Figuren heben entsprechend den Bronzeknaben der Piazza Mattei jeweils den äußeren Arm nach oben, legen den inneren Arm quer über den fischleibigen Unterkörper und wenden sich in derselben Geste den

Kopf zu¹⁷⁷. Vor allem die Seitenansichten mit den diagonal nach vorne geneigten Oberkörpern und den abgewandten Köpfen stimmen mit der Komposition der Brunnenfiguren des Mattei-Brunnens überein. War bei Lorenzis Brunnen noch zwischen zwei weiblichen Najaden und zwei männlichen Tritonen unterschieden worden, so sind an Landinis Anlage vier in körperlicher Hinsicht nicht unterscheidbare Knabenakte anzutreffen. Auch das auf den ersten Blick entscheidbare marine Sujet – Najade, Triton o.ä. – wich einer literarisch zunächst nicht besetzbaren, auf die rein formale Aktdarstellung konzentrierten – oder reduzierten – Figuralkomposition.

Sehr ähnlich ist die Anbringung der Figuralplastik des Brunnens dabei einem der Giambolognaschule zugeschriebenen Brunnenmodell, das heute im Metropolitan Museum aufbewahrt wird (Abb. 45). Vier männliche, auf Delphinen kniende und nach vorne strebende Aktfiguren sind über die Ecken des Podestes verteilt, ihre Armhaltung gleicht dem Bewegungsmotiv von Landinis Knaben, allerdings halten die Figuren des New Yorker Modells eine Muschel über dem Kopf. Ihre Haltung ist durch das Tragen motiviert¹⁷⁸.

Große Ähnlichkeit in der Verwendung von vier paarweise kombinierten, freistehenden Knabenakten als Brunnenkulpturen läßt sich auch im Vergleich mit der Fontana dei Mori im Garten der Villa Lante zu Bagnaia feststellen. Eine Zuschreibung des Brunnens an Landini wurde dementsprechend mehrmals unternommen¹⁷⁹. Vermutlich zeichnet jedoch Landinis Mitarbeiter Ambrogio Buonvicino für die Umsetzung der Anlage in Stein verantwortlich¹⁸⁰. Dennoch scheint das Dekorationskonzept der Anlage in Bagnaia von Landinis Brunnen der Piazza Mattei und dessen Bronzeknaben entscheidend beeinflußt.

175 Das Fehlen eines direkten Zusammenhangs zwischen dekorativem Skulpturenschmuck und Hauptfigur fällt bei einer Reihe weiterer Brunnen dieses Typus auf, deren monumentales Standbild ein historisches oder nicht spezifisch marines mythologisches Thema zeigt (z. B. „Herkules und Antäus“-Brunnen, Castello; Herkules- und Augustusbrunnen, Augsburg).

176 Von deren Position und Handlung abgeleitet die Putten des Augsburger Augustusbrunnens (Hubert Gerhard, um 1590).

177 Der heutige Zustand einer künstlichen Felseninsel, auf der Neptun steht und deren unteren Rand die marmornen Dekorationskulpturen bevölkern, ist erst im 18. Jahrhundert entstanden. Ursprünglich trugen die vier kauernenden Figuren eine Schale, womit die Anlage dem Schildkrötenbrunnen noch ähnlicher erschienen sein dürfte; vgl. WILES 59f. u. Fig. 35 u. 108; GURRIERI-CHATFIELD 47 u. Taf. 5 (Ansicht des Gartens auf einem Fresko des Giusto Utens von 1599, mit dem Schalenbrunnen im linken Parterre).

178 Das Modell ist meines Wissens bisher unbearbeitet, die letzte kurze Nennung bei WILES 56 Anm. 2, Fig. 101; nach freundlichem Hinweis von James D. Draper, New York, ist nicht ganz auszuschließen, daß es sich bei dem Objekt um ein weit jüngeres Imitat oder eine Fälschung handelt. Vgl. einen thematisch ähnlichen Brunnenentwurf des 17. Jhs. bei BENOCCI 202 u. Abb. 24.

179 Erstmals v. SCHOTTMÜLLER 297, ihr folgend RICCOBONI 70, sowie die moderne Guidenliteratur.

180 Die Figuren sind nicht aus Bronze, sondern aus dem Lavagestein Peperin gefertigt. Dessen dunkler Oberfläche verdanken die „Mohren“ ihren Namen. Eine Datierung des Brunnens in die Jahre zwischen 1598 und 1614 wurde überzeugend von HESS 198f. vorgetragen, der Entwurf stammt demnach von Giovanni Guerra, Buonvicino führte später aus.



45. Modell eines Brunnensockels; New York, Metropolitan Museum

Direkt imitiert hat man das vermeintliche Tragemotiv der vier Knaben an der *Fonte con i Draghi* auf der zentralen Piazza della Madonna vor der Basilika zu Loreto (Abb. 46). Die vier Putten unter der bekrönenden Schale – 1622 dem bereits seit dem späten Cinquecento bestehenden Brunnen hinzugefügt – stimmen in ihrer Haltung und Anordnung so exakt mit den Knaben Landinis überein, daß man im Schmuck der Loretaner Brunnen-Tazza eine direkte Imitation des Mattei-Brunnens erkennen darf.

Bezeichnenderweise ließ sich das ikonographisch un- deutlich gekennzeichnete, somit variabel einsetzbare Motiv des römischen Vorbilds mühelos ins Puttengenre transferieren. Die Individualität der dargestellten Figuren, die „varietà“ in Thematik und Form, in Körperhaltung und Bewegung war bei den Bronzeknaben zugunsten einer einheit-

lich geschlossenen Ansicht, zugunsten bestimmter „Fassaden“ aufgegeben worden¹⁸¹.

Solche lebensgroßen Aktskulpturen ohne identifizierbare historische, literarische, mythologische oder genrehafte Thematik finden sich, abgesehen von der älteren Tradition des „Putto“, erstmals in den Rahmendekorationen der italo-französischen Raumausstattungen des Schlosses von Fontainebleau. Zur Verdeutlichung der Entwicklung bietet sich ein Vergleich der Stuckfiguren der Galerie Franz' I. aus den frühen 1530er Jahren mit den stucchi der Räume der

181 Bocchi erwähnt die „quattro facce maggiori“ des Florentiner Neptunbrunnens (BOCCHI 81), auch Borghini beschreibt Brunnen nach bestimmten Ansichten, bestimmten „facce“ (BORGHINI 593). Zur Vielansichtigkeit zeitgenössischer Brunnenanlagen vgl. LARSSON 79 ff.



46. Loreto, Fontana con i Draghi, obere Tazza (Brunnen a. d. späten 16. Jb.; Aufsatz 1622)

Duchesse d'Etampes (um 1543, heute verändert) an. Die Thematik der rahmenhaltenden Aktfiguren in der Galerie des Königs war noch in engem Zusammenhang mit der jeweiligen Darstellung des getragenen Bildes entwickelt worden. Dagegen sind die von Primaticcio entworfenen und etwa zehn Jahre später entstandenen Stuckplastiken der Chambre de la Duchesse d'Etampes ohne jegliches individuelles Attribut, in serieller Reihung und einander entsprechenden Körperhaltungen an den Seiten des zentralen Bildes postiert. Nahezu vollplastisch, also mit großem bildhauerischem Aufwand ausgearbeitet, sind sie zwar als Rahmen dem jeweiligen Bild untergeordnet, die Qualität ihrer Ausführung und die formale Individualität im Detail legen jedoch ihren hohen materiell-formalen Wert fest. Eine Benennung dieser Figuren als „Karyatiden“¹⁸² oder

182 Blunt, *Art and architecture* (1980), S. 106.

„Bildträger“ ist sicher nicht falsch, läßt aber keine Zugehörigkeit zum Bilderzyklus des Raums erkennen. Dekorationsplastik erweist sich als eine Art monumentalisiertes Ornament¹⁸³. Spiegelsymmetrisch angeordnete Aktfiguren sind in der Kleinkunst wie auch in ornamentalen Vorlageblättern der zweiten Cinquecento-Hälfte mit zunehmender Häufigkeit anzutreffen. Auf Türklopfen, Kerzenständern, Kaminböcken, Tafelaufsätzen ebenso wie auf Stichvorlagen¹⁸⁴ finden sie als Derivate des antiken Grotteskenornaments Verwendung. Das Bild der in Bewegung befindlichen, zur regelmäßigen Vierergruppe zusammengestellten, ikonographisch nur genrehaft vage oder undefinierten Aktfigur entwickelte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts zu einem der beliebtesten und vielfältigst eingesetzten Dekorationsmotive.

In typologischer Hinsicht erklärt sich die Form des Schildkrötenbrunnens, sein figuraler Motivkomplex und sein Umriß somit nicht nur aus brunnen-spezifischen Konventionen, gattungsimmanenten Anregungen und Vorlagen, sondern aus einem allgemeinen, gattungsübergreifenden Dekorationsprinzip der Zeit, das eine Vorliebe für den Einsatz der rahmenden Aktfigur zum Inhalt hatte. Ohne diesen historischen Kontext näher zu durchleuchten, hat schon Alois Riegl in seiner Vorlesung zur „Entstehung der Barockkunst“ die vorbarocken römischen Brunnen – namentlich die Fontana delle Tartarughe – als „kunstgewerblich, nicht anspruchsvoll architektonisch“ bezeichnet und auf die „gefälligen Stellungen“ der vier Jünglinge in „paralleler Diagonale“ hingewiesen. Riegl stellt weiter fest¹⁸⁵:

„Die Jünglinge haben nur die rein künstlerische Bestimmung, mit ihren schlanken geschmeidigen, gefällig gebogenen Gliedern einen wohlklingenden Übergang zwischen der oberen Schale und dem breiten Postament herzustellen.“

Aus Riegls Sicht erübrigt sich demnach eine weitere Erörterung der Ikonographie¹⁸⁶.

Dieser dekorative Funktionsaspekt von Brunnen liegt auf der Hand. Agnolo Bronzino betont 1546 in seinem programmatischen Brief zur Paragonefrage, daß eine der wichtigsten Aufgaben der Bildhauerei die Produktion eines „grandissimo ornamento nelle cittadi“¹⁸⁷ sei. Werke der Bildhauerei dienen der Ausschmückung der Städte, sie zieren mit ihrem Schmuck den Erdkreis¹⁸⁸. Das Gemeinwesen

183 Dazu IRMSCHER 121.

184 Als prägnantes Beispiel sei auf einige späte Blätter Antonio Tempesta verwiesen, vgl. BARTSCH 1378, 1381 und 1384.

185 RIEGL 130.

186 Ähnlich hatte sich bereits 1887 Cornelius Gurlitt geäußert, demzufolge die Knaben „weiter keinen Zweck erfüllen, als ... zur schönen Verbindung der Hauptlinien zu dienen“ GURLITT 74; vgl. hierzu FEHL 128f.

187 Vgl. Bronzinos Brief an Benedetto Varchi, in BAROCCHI I 65.

188 Ebenda.

kann aus dieser Funktion durchaus Nutzen ziehen, so bezeichnet Borghini in der *Vita Giambolognas* den Bologneser Neptunbrunnen explizit als „grande adornamento e vtile della Città“¹⁸⁹.

Dieser Schmuckfunktion wird der Schildkrötenbrunnen in besonderem Maße gerecht, weil er keinen Denkmalcharakter besitzt. Ihm fehlt die bekrönende Zentralfigur, kein

Neptun oder Herkules zieht den Blick auf sich und legt eine konkrete Thematik fest. Die vier Bronzeknaben stellen das einzige, in Material und Ausführung höchst aufwendig produzierte, aber ikonographisch sehr indifferente Figurenmotiv dar. Die vielgerühmte dekorative Wirkung des Brunnens liegt nicht zuletzt in diesem Vorherrschen der unbestimmten, formal-dekorativen Elemente begründet.

IV. IKONOGRAPHIE UND THEMATIK

Dem ursprünglichen, zwischen 1581 und 1584 konzipierten und modifizierten ersten Zustand des Brunnens lag sicher ein abgeschlossenes ikonographisches Programm zugrunde, in das durch die Hinzufügung der Schildkröten nicht nur ergänzend, sondern verändernd eingegriffen wurde¹⁹⁰. Wie sich zeigen wird, erfuhr die Anlage dadurch eine grundsätzliche thematische Umdeutung. Folglich müssen beide Zustände getrennt betrachtet werden. Was die beiden Deutungen betrifft, so wird sich der an Motiven ärmere erste Zustand als weit interessanter erweisen, als der um das Schildkrötenmotiv erweiterte Brunnen der Zeit Alexanders VII. Die Schildkröten vereinfachen die Interpretation. Durch ihre konkret deutbare, emblematische Funktion als eindeutig definiertes Zeichen wird die Brunnenikonographie zu einem zwar vorderhand schwierigen, aber eindeutig lösbaren Rätsel.

Anders verhält es sich mit dem ursprünglichen Brunnenkonzept, dem Zustand ohne die Schildkröten. Dessen Interpretation soll im Vordergrund der Betrachtung stehen. Vorher sei noch auf das bereits im Zusammenhang mit der Diskussion der Typologie angerissene Problem der formalen Eigenwertigkeit eingegangen. Eine eigenständige Ikonographie der formalen Erscheinung – der u. U. akademisch inspirierten Aktdarstellung, der Qualität des Gusses, der Originalität des Bewegungsmotives – spielt als Komponente der Gesamtbedeutung sicher eine wichtige Rolle.

Die spärlichen zeitgenössischen Quellen nennen uns kein Thema für den Landini-Brunnen. Weder in den Zahlungs- und Kongregationsakten des Archivio Capitolino noch in den Reiseberichten bzw. -führern eines Schickhardt oder Ferrucci wird der figürliche Komplex von den Autoren ikonographisch ausgedeutet. Ihre Interessen bewegen sich auf

einem anderen Gebiet. Girolamo Ferrucci beschreibt die Anlage sehr genau¹⁹¹, er würdigt vor allem die Körperhaltung der vier Figuren, nennt sie dabei aber nur die „quattro statue“, ohne eine literarische oder genrespezifische Identifikation zu bieten. Ein gewisses Desinteresse am eigentlichen Thema oder Programm zeitgenössischer Bau- und Brunnenkunst ist dabei in der gesamten deskriptiven Literatur des späten 16. Jahrhunderts häufig festzustellen¹⁹².

Der „formale Eigenwert“ der Bronzeskulptur. Michelangelo-Rezeption und Aktdarstellung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Als oft zitierter, im Brunnenkontext naheliegender Fall einer derartigen Vernachlässigung ikonographischer Fragen kann auf Raffaello Borghinis Beschreibung des Florentiner Neptunbrunnens verwiesen werden. Der Autor des „*Riposo*“ identifiziert das männliche Paar der vier dominierenden, überlebensgroßen Liegefiguren des äußeren Beckenrandes merkwürdig ungenau. Bei den vier Bronzefiguren handle es sich um „due femine, figurate per Teti e per Dori, e due Maschi rappresentanti due Dei marini“¹⁹³. Offen bleibt, ob Borghini die Benennung der beiden Meergötter nicht kannte oder ob sie ihm schlicht nebensächlich erschienen. Da es sich bei ihm um einen intimen Kenner des

189 BORGHINI 587.

190 Insofern kann man die Schildkröten nicht nur als „geistreichen Einfall“ bezeichnen (so Friedländer, *Römische Barock-Brunnen*, 1922, S. 8).

191 ANHANG III/1–2.

192 Vgl. zum selben Phänomen eine kurze Analyse aus dem Bereich der Augsburger Brunnenikonographie von Peter Hirschfeld, welche die sog. „Najaden“ des Herkulesbrunnens von Adrian de Vries und ihre zeitgenössische Bezeichnung als „Weibsbilder“ betrifft (HIRSCHFELD 58 f.).

193 Vgl. die Brunnenbeschreibung bei BORGHINI 593 f.; auch BOCCHI 80; zu den Identifikationsansätzen zusammenfassend POPE-HENNESSY 375 (mit der früheren Literatur).

Florentiner Kunstgeschehens des letzten Jahrhundertdrittels handelt, scheint die letzte Vermutung wahrscheinlicher. Wiederum erweist sich das Interesse an der formalen Erscheinung weit größer als die Erläuterung und Diskussion des literarischen, mythologischen oder historischen Programms.

Die „otto Satiri di bronzo“ des Neptunbrunnens waren trotz ihrer schematischen, abwechslungslosen Folge und der nicht eben brunnen-spezifischen Thematik die am meisten bewunderte Figurengruppe der Anlage. Ihre eindrucksvoll variierenden Bewegungen und Körperstellungen faszinierten die Betrachter am meisten. Francesco Bocchi beschreibt sie überschwenglich als „vaghi, e bizzari, che fanno il tutto cosè adorno, che più di vero non pare, che si possa desiderare“¹⁹⁴. Die ausschließliche Aufmerksamkeit der Betrachter gilt der „bellezza“, den „proportioni“ und den „moti“ der Arbeit.

Auch Girolamo Ferruccis Beschreibung des Brunnens der Piazza Mattei widmet dem Bewegungsmotiv der vier Knaben, ihrer gußtechnischen Qualität und dem Gesamtaufbau der Anlage breiten Raum¹⁹⁵. Das eigentlich dargestellte Thema ist jedoch nicht von Bedeutung. Dessen Benennung, die literarische Individualität der Figuren wird nebensächlich, oder gar hinderlich. Denn eine in Serie präsentierte Gruppe „gleichbedeutender“ menschlicher Aktdarstellung kann in ihrer formalen Qualität um so besser verglichen und höher bewertet werden, als diese gestalterische Komponente unbelastet durch vielfältige Attribute, Kleidung, Altersunterschiede in Erscheinung tritt.

Wiederum zeigen sich Parallelitäten zum Florentiner Brunnen Bartolomeo Ammannatis. Die acht lebensgroßen, in ihren vielfältigen Posituren sicherlich von Michelangelos Sestina-Ignudi inspirierten Satyr- und Faunfiguren sind mehrmals mit den Knaben des Schildkrötenbrunnens verglichen worden¹⁹⁶. Im Gegensatz zu den Florentiner Bronzen sind die vier Plastiken Landinis allerdings in symmetrischen Haltungen entworfen, während die acht lagernden Satyrn gerade in der Vielfalt ihrer unterschiedlichen Gestaltung bestechen. Eine bedeutende Gemeinsamkeit muß jedoch näher betrachtet werden: beidesmal handelt es sich um eine Gruppe öffentlich aufgestellter, lebensgroßer Knaben- bzw. Männerakte, die sich nur in den Gesichtern unterscheiden. In Florenz sind diese zum Teil als bukolisch fratzenhaft gekennzeichnet, in Rom unterscheiden sich die Knaben durch eine dezente, stimmungsschildernde Mimik. Die Bizarrheit der „Moti“ allerdings ist in beiden Fällen

194 BOCCHI 80.

195 Vgl. ANHANG III/B1.

196 POPE-HENNESSY 420, D'ONOFRIO 125–129. Stilistische Parallelen lassen sich bis in die Gesichtszüge der Figuren hinein nachweisen.

identisch¹⁹⁷. Michelangelos „Ignudi“ im Deckenfresko der Capella Sistina gelten als erstes und folgenreichstes Beispiel einer solchen Serie von Aktfiguren gleicher – und nach wie vor ungedeuteter – ikonographischer Erscheinung, deren individueller Eigenwert vermutlich „nur“ im stets variierten „disegno“ liegt. Die Figuren der Decke demonstrieren Vasari zufolge Michelangelos unerreichte Fähigkeit, den menschlichen Körper darzustellen. Die Qualität zeigt sich in „novità ed invenzioni ed attitudini“, in den „modi nuovi d'aria, e terribilità di cose variamente“, in der „grazia e sveltezza“, der „bella proporzione che nei belli ignudi si vede“¹⁹⁸. Treffend sind Michelangelos Bildschöpfungen in ihrem Einfluß auf die nachfolgenden Künstlergenerationen als „Movens ikonographischer Erfindung“ bezeichnet worden¹⁹⁹.

Landini hatte seine eigenständige künstlerische Laufbahn als Kopist des römischen Cristo Risorto begonnen, war folglich eng mit dem Werk Michelangelos vertraut und verbunden. Nicht nur die ausgeführten Werke, sondern auch Michelangelos Zeichnungen können dabei anregend auf die Erfindung von Bewegungsmotiven gewirkt haben, zumal man sie als autonome Kunstwerke betrachtet hat²⁰⁰. Eine um 1504 entstandene Rötzelzeichnung, die bereits im 16. Jahrhundert mehrfach kopiert worden war, weist auffallende Gemeinsamkeiten mit der Haltung von Landinis Delphinreitern auf (Abb. 47)²⁰¹. Derartige Exempel von Michelangelos Entwurfsprinzipien müssen nachhaltig den disegno agierender nackter Körper, d. h., auf die Erfindung von „Akt“-Darstellungen gewirkt haben. Als ein Beispiel der Künstlergeneration zwischen Michelangelo und Landini, sozusagen als Bindeglied, sei auf eine dem Taddeo Zuccari zugeschriebene Federzeichnung verwiesen, die eine ähnlich stark bewegte, in Arm- und Beinschwung und Entlastung chiasmatisch verschränkte Figur zeigt (Abb. 48)²⁰². Die Einflüsse waren jedoch nicht nur stilistischer Art²⁰³,

197 Die Florentiner Satyrn und Faune sind durch eine fleckenartige Behaarung auf den Oberschenkeln sowie durch Hörner und Spitzohren als Mischwesen gekennzeichnet.

198 VASARI VII 179.

199 MÖSENER passim.

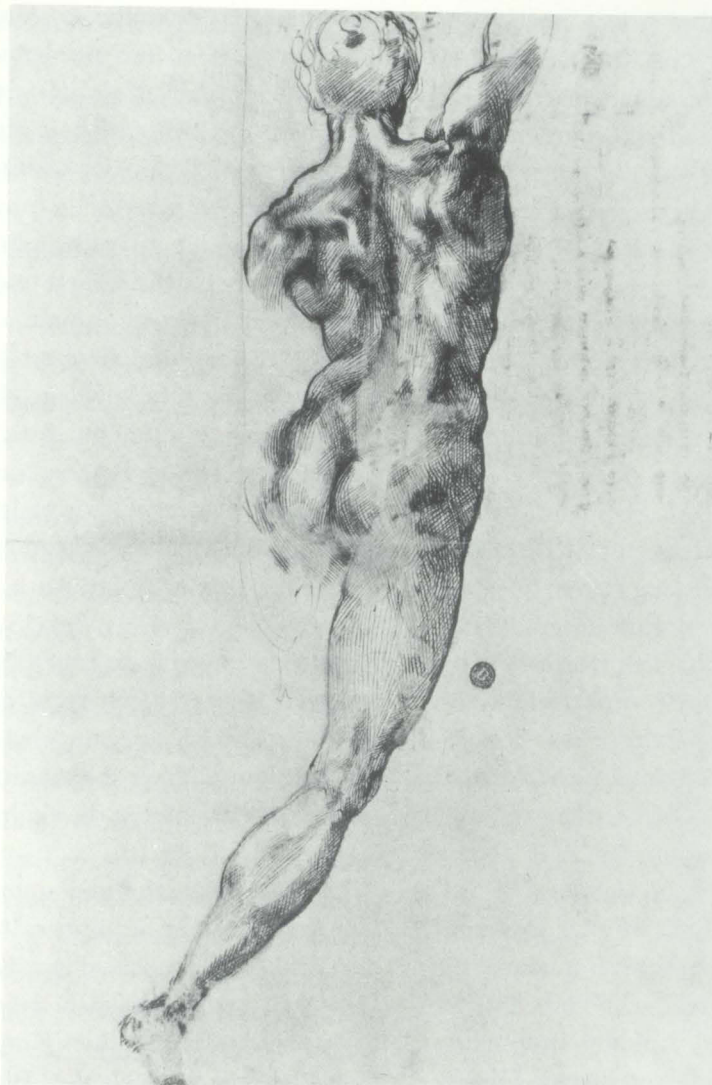
200 Verwiesen sei auf den legendären Diebstahl von Michelangelozeichnungen durch Nanni di Baccio Bigio und Bartolomeo Ammannati, vgl. VASARI VII 227.

201 Casa Buonarroti (nv. 73F–r); Kopien in Paris (Bibl. Nat.); München (Graphische Slg.), vgl. Tolnay, Michelangelo I (1969) 186; z. Thema im allgemeinen WILDE 41–64; die Autorschaft Michelangelos jüngst angezweifelt von PERRIG 21, Taf. 78.

202 London (Brit. Mus., Dep. of Prints and Drawings) vgl. GEREPOUNCEY Kat. Nr. 332 verso. Zur theoretischen Erläuterung eines solchen Bewegungsmotivs vgl. LOMAZZO VI, cap. 4 (S. 296).

203 Zur Abhängigkeit der Florentiner Bronze-Satyrn von Michelangelos „Ignudi“ vgl. WILES 36 u. 54, MÖSENER 363–370.

47. Michelangelo, *Bewegter Rückenakt*, Rötzelzeichnung; Florenz, Casa Buonarrotti



48. Taddeo Zuccari (?): *Bewegte Aktfigur*, Federzeichnung; London, British Museum



vielmehr erlaubte es die Konzentration auf rein formbezogene, gestaltungstheoretische Fragen die thematische, literarisch-inhaltliche Komponente des Erscheinungsbildes gewissermaßen zu vernachlässigen.

Zum wichtigsten Gegenstand dieser form- und entwurfstheoretischen Diskussion entwickelte sich im 16. Jahrhundert der menschliche Körper, insbesondere der Akt. Das 15. Jahrhundert hatte Nacktheit noch vorwiegend als Attribut für „antik“ im Sinne der Antikennachahmung behandelt, bzw. sie mit der „subtilitas“ des unbekleideten Inkarnates gerechtfertigt²⁰⁴. Daneben konnte Nacktheit nach wie vor der mittelalterlichen Allegorik entsprechend als Signum der unbekleideten Wahrheit, Reinheit, Freigebigkeit oder – im negativen Sinn – als Schwachheit oder Unkeuschheit interpretiert werden.

In der umfangreichen Traktatliteratur des Cinquecento dominierte zunächst das Interesse am Akt als gestalteri-

ches Problem²⁰⁵. Diskutiert wurde etwa die Qualität unterschiedlicher Muskelgestaltung, die ästhetischen Unterschiede zwischen Ganymed-Typus („delicato“) und Samson-Typus („musculoso“). Lodovico Dolce gibt dabei dem Ganymed-Typus und dessen „morbidezza“ den Vorzug²⁰⁶. Zwar leiten sich solche Akt-Typen von bekannten Figurentypen – Samson, Ganymed – ab, in ihrer theoretischen Bewertung fehlen die inhaltlich-thematischen Bezüge jedoch nahezu völlig. Der nackte Körper wurde zur künstlerischen, gestaltungsspezifischen Aufgabe an sich und bedurfte keiner inhaltlichen Rechtfertigung mehr, abgesehen von pauschalen Ablehnungen bestimmter „cose provocanti a libidine“, wie sie nach dem Tridentiner Konzil am Ende des Jahrhunderts vermehrt geäußert wurden²⁰⁷. Gegenre-

205 Selbstverständlich bleibt die attributhafte Bedeutung im Bereich der Emblematik erhalten.

206 Vgl. die entsprechende Diskussion in Lodovico Dolces „Dialogo della Pittura“ (1557); BAROCCHI I 177 f.

207 B. Ammannati an Ferdinando de Medici im Jahr 1590; GAYE III 579.

204 Quellenhinweise bei HIMMELMANN 112–114.

formatorische Kritik dieser Art stellte jedoch noch keine alternative Theorie des Aktes dar. Eine theoretisch fundierte und modifizierte Ablehnung der unmoralischen Aktdarstellung wurde erst im 17. Jahrhundert formuliert. Giovanni Ottonelli demonstriert sie um 1650 in seiner Forderung nach „*immagini ignude ... senza oscenità*“²⁰⁸.

Dieser moralische Aspekt scheint vor dem Tridentinum noch keine Rolle zu spielen. So wird etwa Vasaris Hochschätzung der Aktdarstellung – im Sinne des bewegten nackten Körpers – dann deutlich, wenn er als den „*intento principale*“ der Kunst den „*corpo humano*“ bezeichnet, zu dessen Darstellung im übrigen Michelangelo mit seinen unübertroffenen Fähigkeiten, der „*gran maniera e degli ignudi*“ den Weg gewiesen habe²⁰⁹. Als Hauptaufgabe der bildenden Kunst kann der Akt im unterschiedlichsten thematischen Zusammenhang in Erscheinung treten. Die Darstellung des nackten Körpers wird zur Konvention.

Im Werk des Taddeo Landini findet sich hierfür ein anschauliches Beispiel. Jakob Burckhardt wirft Landini im Zusammenhang mit dessen Marmorskulptur der Personifikation des Winters am Ponte di S. Trinità nicht ganz zu unrecht vor, er betreibe „*müßige Gliederschaustellung*“ (Abb. 38). Zugleich fragt er sich, warum der „*Alte*“, wenn ihn so friere, den Mantel nicht besser um sich lege²¹⁰. Tatsächlich ist die Nacktheit von Landinis Winter in ikonographischer Hinsicht durch nichts gerechtfertigt, zumal die drei anderen, wärmeren Jahreszeiten – Werke anderer Künstler – bekleidet dargestellt sind. Landinis Bronzeknaben der Piazza Mattei müssen gerade vor diesem Hintergrund als Aktskulpturen mit formalem, geschmacksgehistorischem Eigenwert betrachtet werden. Ihr Wert für die Zeitgenossen bestand vor allem in der Qualität der bildhauerischen Leistung eines akademisch, d. h., im Studium der anatomisch korrekten Körperdarstellung ausgebildeten Bildhauers.

Diese spezifische Wertschätzung der Aktfigur bedeutet keineswegs, daß der Brunnen kein Thema hätte. Sowohl die Körperhaltung, das Bewegungsmotiv als auch die mimischen Kennzeichnungen der vier Knaben lassen eine mythologisch-literarische Identifizierung der Einzelfiguren zu. Im Vergleich zu ihrer ästhetischen Funktion als dekorativ-symmetrischer, figuraler Brunnenschmuck auf der einen und als anspruchsvolle Aktdarstellung auf der anderen Seite steht die Kenntlichmachung des eigentlichen Themas jedoch im Hintergrund. Während der Brunnen in Rom ent-

stand, schrieb Bartolomeo Ammannati 1582 seinen berühmten Brief an die *Academia del Disegno*, in dem er sich, gewissermaßen als das moralisierende künstlerische Testament des einundsiebzigjährigen Bildhauers, außerordentlich kritisch mit der öffentlichen Aufstellung nackter Plastik auseinandersetzt²¹¹. Ammannati kritisiert darin die selbstverständlich gewordene Präsentation von Aktdarstellungen in der Öffentlichkeit und gesteht selbstkritisch, zu viele „*figure del tutto ignude ... statue ignude, ... Satiri, Fauni e cose simile*“ hergestellt zu haben, deren er sich schäme, da sie sündig seien. Man darf annehmen, daß es sich bei den erwähnten „*Satiri*“ und „*Fauni*“ sicherlich nicht zuletzt um die Bronzen des Florentiner Neptunbrunnens handelt. Ammannatis Haltung läßt sich aus einer persönlichen Entwicklung hin zu einer gewissen altersbedingten Religiosität erklären. Auch die Beschlüsse des Trienter Konzils mögen seine Bekehrung zum moralisierenden Künstler mitbeeinflusst haben. Seine Mahnung an die Zeitgenossen belegt jedoch recht deutlich deren Vorliebe für die öffentliche, themenungebundene Darstellung der bloßen Aktfigur, die per se und nicht ob der gelungenen Umsetzung des Themas in die skulpturale Erscheinung gewürdigt wird.

Die vier Bronzefiguren unterscheiden sich nur in den Gesichtern und in der Frisur. Ihre Körper sind physiognomisch ohne Unterschied als Knabenakte wiedergegeben. Die Akte orientieren sich dabei nicht an einem athletischen, betont muskulösen Körperideal, sondern an spezifisch adoleszenten, schlanken Binnenformen und Proportionen. Deutlich wird dies beispielsweise an der jeweils flachen, kaum mit Muskeln durchsetzten Brustpartie, während sich das darunterliegende Abdomen unathletisch vorwölbt. Dieser bildhauerische Verismus setzt eine gründliche Kenntnis des Künstlers im Bereich der Aktdarstellung voraus. Es dominiert nicht die idealisierte – antike oder manieristische – Physiognomie, wie sie sich aus dem Studium der zeitgenössischen Plastik hätte gewinnen lassen können, sondern eine am lebenden Modell erarbeitete, und insofern von zeitgebundenen stilistischen Konventionen relativ unabhängige Körperdarstellung.

Die motivgeschichtliche Bedeutung des Schildkrötenbrunnens und seiner vier lebensgroßen Bronze-Akte liegt in großem Maße in dieser frei vom dargestellten Thema existenten Demonstration formaler bildhauerischer und dekorativer Qualitäten begründet.

208 OTTONELLI-BERRETTINI 40.

209 Vasari in der Beschreibung und Würdigung des „*Jüngsten Gerichts*“ der Sixtinischen Kapelle (VASARI VII 210).

210 BURCKHARDT 648; zum „*Inverno*“ vgl. S. 234 der vorliegenden Arbeit.

211 Abgedruckt bei BAROCCHI III 117–123.

Analyse der ikonographischen Elemente

Die figürlichen Motiv-Komplexe des ersten Zustandes, wie sie von Landini in Absprache mit Della Porta, der Brunnenkongregation und Mutio Mattei um 1584 am Brunnen angebracht worden sind, zeigen in vierfach identischer Reihung jeweils eine Muschel und darüber einen delphinreitenden Bronzeknaben.

Zusätzlich sind, seitlich versetzt, die vier unterschiedlich gestalteten Wasserspeierreliefs der oberen Tazza zu nennen. Die Form dieser Schale ist flach, tellerartig umgibt sie eine ringförmige, wulstige Lippe. Auf der Neigung der Unterseite dieser Tazza sind – jeweils über den tief darunterliegenden Kartuschen – vier Abflüsse durch den Schalenboden gebohrt. Ihre Mündungen wurden als flache Reliefs aus dem Stein gearbeitet und zeigen wasserspeiende menschliche Köpfe in Frontalansicht (Abb. 9–12 jew. oben).

Allen vier Köpfen gemein sind kräftig aufgeblasene Backen und eine kindliche, puttenhafte Physiognomie. Sie unterscheiden sich nur durch ihre Kopfbedeckungen, die heute allerdings schon stark zerstört sind und teilweise nur noch erahnt werden können. Den Köpfen der Süd- und Ostseite sind Kränze von Ranken ums Haar gelegt, während die Wasserspeier der West- und Nordseite ein turbanartiges Tuch um den Kopf gewunden tragen. Diese Köpfe sind künstlerisch und materiell wenig aufwendig gestaltet, auf ihre Identifizierung sei vorerst noch verzichtet.

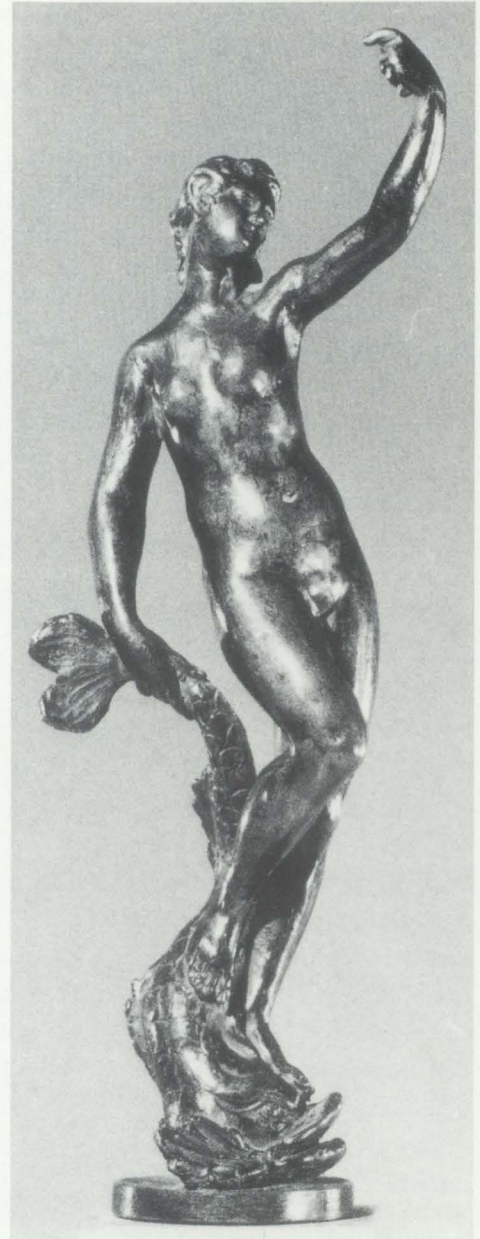
Auch die Muscheln kann man primär als Wasserbecken bezeichnen. Sie erfüllen eine brunnenspezifisch funktionale Aufgabe, sie sind nicht attributiv als ein zur Kennzeichnung des Themas nötiges Motiv abgebracht. Ganz allgemein mögen sie eine Meerlandschaft kennzeichnen.

Als ikonographisches Kernmotiv sind hingegen die vier Delphin-Knaben-Gruppen zu betrachten. Zunächst seien die Zusammenstellung Knabe-Delphin, die Körperbewegung der Knaben und ihre physiognomischen Charakteristika auf Vorbilder im Motiv- und Themenvorrat der Zeit hin untersucht.

Die Figur des Bronzeknaben sitzt zwar nicht direkt auf dem Rücken des Delphins auf, dennoch erlaubt es eine Reihe von verwandten Darstellungen im Verhältnis Knabe-Delphin ein Reiten zu erkennen. Der Delphin wurde oft als marines Zug- oder Reittier verwendet. Aufgezäumte Delphine ziehen Galatheas Muschel-Schiffchen in Raffaels Farnesina-Fresko. Ebenso wird Amphitrites Muschel im „Triumph des Neptun und der Amphitrite“ Poussins (Philadelpia, Mus. of Art) von Delphinen durch die Wellen gezogen.

Insbesondere Kleinbronzen mit der Darstellung der sog. „Venus marina“ zeigen häufig einen Delphin unter oder

49. *Venus marina*,
Bronze;
Kunsthandel



neben dem Spielbein der Statuette²¹². Diese kann den Delphin auch am Schwanz festhalten. Ein jüngst im Kunsthandel aufgetauchtes Beispiel (Abb. 49) demonstriert anschaulich die nach vorne strebende Körperhaltung der übers Meer ziehenden Göttin. Die Organisation dieser Statuette entspricht darin auffallend dem Bewegungsmotiv der Landini-Knaben, auch die Attribut-Anordnung ist identisch²¹³.

212 Eine nützliche Zusammenstellung zur Ikonographie des Delphins bieten JACOBSEN/ROGERS-PRICE.

213 Zur Meerfahrt der Venus vgl. den antiken Bericht über die Venusgeburt bei Nonnos, Dionysiaka, Buch XIII 439f.; zur abgebildeten Venus siehe AUKTIONSKATALOG SOTHEBY'S N.S. 109 (dort als Florentinisch, 2. Hälfte 16. Jh. bez.); weitere Beispiele einer Venus mit Delphin unter dem Spielbein in Washington (Nat. Gall., Kress Coll., Kat. Nr. 465, Tiziano Aspetti zugeschrieben), in Berlin (SMPK, Skulpturengalerie, Inv. Nr. 7279, venezianisch, um 1600 datiert, mit markantem Pudicitia-Gestus, vgl. AUSST. KAT. „MÜN-

In diesem ikonographischen Zusammenhang kennzeichnet der Delphin als Meeresbewohner die Zugehörigkeit der dargestellten Figur zum marinen Bereich bzw. das Meer als den Ort des Geschehens. So finden sich eine Reihe von hornblasenden Tritonfiguren in Kombination mit Delphinen²¹⁴, insbesondere Neptun wird üblicherweise mit einem Delphin in der Hand oder unter dem Spielbein als Beherrscher der Meere vorgestellt. Die Renaissance-Ikonographie kann sich dabei auf geläufige antike Darstellungsmodi berufen. Valeriano Bolzani beschreibt in den „Hieroglyphica“ (1556) – im Kapitel „De delphino“ – das antike Neptun-Standbild auf einem korinthischen Brunnen. Diese Beschreibung läßt sich als direkte Anweisung für zeitgenössische Brunnengestalter lesen²¹⁵:

„Igitur . . . , Delphinum ante omnia maritima Neptuno Sacrum intelleximus, quàm reliquarum etia(m) aquarum symbolum, ex celebri Corinthiorum signo, apud quos fons fuit, in quo Neptunus aeneus situs erat, sub cuius pedibus Delphinus aquam effundebat.“

Der Delphin wurde folglich bereits in antiken Brunnenensembles nicht nur als Wassergenre-Motiv und -attribut, sondern auch als Wasserspeier verwendet. Bolzani's Beschreibung eines monumentalen Neptun-Standbildes, unter dessen Füßen ein wasserspeiender Delphin angebracht war, belegt anschaulich den Antikenbezug von Giambolognas Bologneser Neptunbrunnen oder dem Oceanos-Brunnen desselben Künstlers im Boboli-Garten²¹⁶. Auch an einer Genueser Wandbrunnenanlage des Taddeo Carlone (1585) ist der Delphin als Attribut dem Neptun beigegeben und tritt als Wasserspeier unter dessen Füßen in Erscheinung²¹⁷.

Der Delphin kann als „schnellstes aller Land- und Wassertiere“²¹⁸ auch den Velocitas-Charakter einer dargestell-

ten Personifikation oder Allegorie verdeutlichen. Im emblematischen Zusammenhang wird dieser Aspekt der Schnelligkeit für die Verwendung des Delphin-Motives bedeutend, wenn etwa im Icon zum Lemma „festina lente“ der um einen Anker gewundene Delphin erscheint. Der Anker wird als ruhendes, retardierendes Motiv dem Bewegung versinnbildlichenden Motiv des Delphins kontrastierend gegenübergestellt²¹⁹ (vgl. Abb. 60). Im Bereich der allegorischen Personifikationen verdeutlicht der Delphin als Attribut die Geschwindigkeit des Dargestellten. Weibliche Personifikationen der „Fortuna“, als Kleinbronzen im 16. Jahrhundert europaweit beliebt und verbreitet, stellen den Fuß auf dem Kopf eines Delphins auf und sind somit kaum von Venus-marina-Statuetten zu unterscheiden. Im allegorischen Kontext versinnbildlicht der Delphin hierbei die Geschwindigkeit der dahineilenden Zeit²²⁰, und – da er angeblich nie zur Ruhe kommt und selbst im Schläfe weiterschwimmt – die Vergänglichkeit von Glück und Leid. Zusätzlich kann die Figur der Fortuna in der hoch erhobenen Hand ein aufgeblähtes Segel halten, wodurch ihre Geschwindigkeit noch stärker betont wird. Cesare Ripa definiert die „Velocità“ in ikonographischer Hinsicht als eine Frau, die „appresso haverà vn Delfino & una Vela, questa perche fà andare veloce la naua, quello perche muouse sè stesso velocemente“²²¹. Zur Verdeutlichung des Vorwärts-Eilens sind oftmals die Haare der Figur aufwärts oder nach vorn gerichtet dargestellt, als ob sie von Windstößen erfaßt würden. Dieses Motiv der zerzausten oder strähnig hochgeblasenen Frisur bildete gerade im Bereich der plastischen, dreidimensionalen Umsetzung des Themas eine reizvolle Aufgabe. An Danese Cataneos Florentiner Fortuna-Statuette wird dies in geradezu übersteigter Form deutlich (Abb. 50)²²². Auch als Brunnenfiguren fanden solche Fortuna-Darstellungen Verwendung. Die gleichnamige Fontana in Fano zeigt die weibliche Personifikation des Schicksals auf einer Kugel stehend, von vier Delphinen getragen²²³. Auch ihre Haare sind wild bewegt, vom Rückenwind aufgewirbelt stehen die Locken nach vorne ab.

Für die ikonographische Identifizierung der vier Bronzeknaben bleibt festzuhalten, daß das Motiv des Delphins unter dem Spielbein, der hocherhobene Arm, das Lauf-Mo-

STER“ Kat.Nr. 73 und BODE Taf. CLVIII 3) sowie im Studiolo Francesco I. des Pal. Vecchio zu Florenz, unter dessen acht Bronzetti sich zwei weibliche Statuetten der Amphitrite (Stoldo Lorenzi) und der Venus (Vicenzo Danti) finden. Beide stellen das Spielbein auf dem Kopf eines Delphines auf (vgl. ALLEGRI-CECCHI 338–341).

214 Als eindrucksvolle Gruppe von Beispielen sind drei sehr ähnliche Triton-Bronzen aus dem Giambologna-Umkreis zu nennen (New York, Metrop. Mus.; Paris, Louvre; Wien; Kunsthist. Mus.), vgl. AUSST.KAT. „WIEN“ 11 und Kat. Nr. 41 und 41a.

215 BOLZANI 275; weitere antike Quellen zur Delphindarstellung bei USENER 144f. Anm. 2; Abbildungen antiker Neptun-Skulpturen desselben Standmotivs auf einem Delphin bei REINACH 428.

216 Vgl. zusätzlich eine Kleinbronze desselben Themas (Bologna, Museo Civico, AUSST.KAT. „WIEN“ Kat.Nr. 31) sowie Jacopo Sansovinos Neptun im Hof des Dogenpalastes.

217 Der Wandbrunnen befindet sich im Erdgeschoß des Palazzo Doria, vgl. KRUFFT-ROTH 318–320.

218 Als Merkmal des Delphins schon bei Aristoteles (De historia animalium IX 48) erwähnt, von Plinius (Naturalis historiae IX 20) wiederholt und von der zoologischen Literatur der Nachantike übernommen. Weitere antike Quellen zur Schnelligkeit des Delphins bei RABINOVITCH, v. a. S. 10f.

219 Als eines der am häufigsten verwendeten Embleme taucht es bereits in Francesco Colonnas „Hypnerotomachia Poliphili“ (1499) auf (COLONNA 61); vgl. auch WIND 118–124.

220 Vgl. RIPA 182f.

221 RIPA 525.

222 Florenz, Bargello, vgl. POPE-HENNESSY 411, die Zuschreibung an Cataneo jüngst wieder in Frage gestellt von LEITHE-JASPER 150 (demnach sei bisher noch keine Kleinplastik Cataneos bekannt).

223 Von Donnino Ambrosi, um 1576 (Abb. bei COLASANTI 164).

tiv der unteren Extremitäten und die nach vorne aufgewirbelten Haare zweifellos dazu dienen, eine Bewegung der vier Figuren über das Meer zu kennzeichnen. Dabei darf man im Wasserspiegel des ebenerdigen Bassins die Meeresoberfläche erkennen, einen ähnlichen „... gran vaso, che serve per mare ...“, wie er von Francesco Bocchi in seiner Beschreibung des Florentiner Neptunbrunnens identifiziert wird. Auch die vier mächtigen Steinmuscheln kennzeichnen das Meer als Ort des Geschehen. Auf antiken Münzen mit Darstellungen delphinreitender Knaben hatten Muscheln in ähnlicher Weise attributiven Eingang gefunden, um den Meeresritt zu verdeutlichen (vgl. Abb. 51). Da jene Münzbilder auf identifizierbaren antiken Mythen basieren und die ikonographische Parallele mit den Knaben des Mattei-Brunnens nicht von der Hand zu weisen ist, muß die Möglichkeit einer literarischen Quelle für die Thematik der Brunnenskulpturen diskutiert werden.

Sucht man nach einer konkreten Benennung der vier Figuren im Bereich der antiken mythologischen Literatur, so müßte allerdings eine Quelle gefunden werden, die von vier Delphinreitern berichtet. Ikonographisch ähnliche, oder sogar gleiche Darstellungen illustrieren jedoch immer nur den Ritt eines Einzelnen. Delphinreitend dargestellt sind Arion (Orion), Tarras (Phalanthus), Coeranus, Meliceretes (Palaemon), Telemach, Enalus, der sog. „Knabe von Iasus“, sowie die Götter Apoll („Delphicus“) und Dionysos. Auf eine Zusammenstellung der einzelnen Legenden sei hier verzichtet. Meist wird der Held von einem Delphin aus Seenot gerettet und sicher ans Land gebracht, oder das Tier erweist sich als enger Freund, der sich menschliche Züge zeigend regelmäßig zum gemeinsamen Spiel am Strand einfindet²²⁴. In tarentische Statere des 5. bis 3. vorchristlichen Jahrhunderts ist das Münzbild des Lokalheros' Tarras (auch Phalanthus genannt) im schnellen Ritt über die Wellen eingepreßt (Abb. 51). Der hoch erhobene Arm des Helden darf als typische Reiterbewegung, als eine Art Balance-Akt gedeutet werden²²⁵. Entsprechende Statere aus Tarras waren in humanistischen Sammlerkreisen Italiens seit dem frühen 15. Jahrhundert begehrte Sammelobjekte²²⁶. Ähnliche Darstellungen sind vom messenischen Helden Arion überliefert. Der von Piraten bedrohte und ins Meer geworfene Sänger wurde ebenfalls von einem Delphin gerettet. Als bekrönende Skulptur ziert er die Fontana del



50. Danese Cataneo(?): Fortuna, Bronze; Florenz, Bargello

Orione in Messina, weitere Darstellungen des Rhapsoden lassen sich im 16. und 17. Jahrhundert nachweisen²²⁷. Auf antike Vorbilder geht sicher auch eine genrehafte Delphinreitergruppe aus Bronze zurück, die als Tintenfaß und Schreibgeräthalter praktische Zwecke erfüllte (Abb. 52)²²⁸. Der dramatisch bewegte Knabe hat den freien Arm ähnlich dem Tarras-Münzbild und den Landinischen Brunnenknaben weit in die Luft erhoben. Er hält sich am Maul des Tieres fest, das als Tintenfaß fungierend weit geöffnet ist.

224 Vgl. die akribisch zusammengestellten literarischen Motive der Antike bei BURR STEBBINS 59–96.

225 ROSS HOLLOWAY 9–11, 35 f., 95–101. Eine ähnliche Reiterhaltung mit hoherhobenem Balance-Arm zeigt beispielsweise der auf einem Adler durch die Luft getragene Florentiner „Ganymed“ (BODE CXLIX), sowie der sog. „Reitende Barbar“ (Wien, Kunsthist. Mus., Inv. Nr. Pl. 5768, LEITHE-JASPER 166 f.).

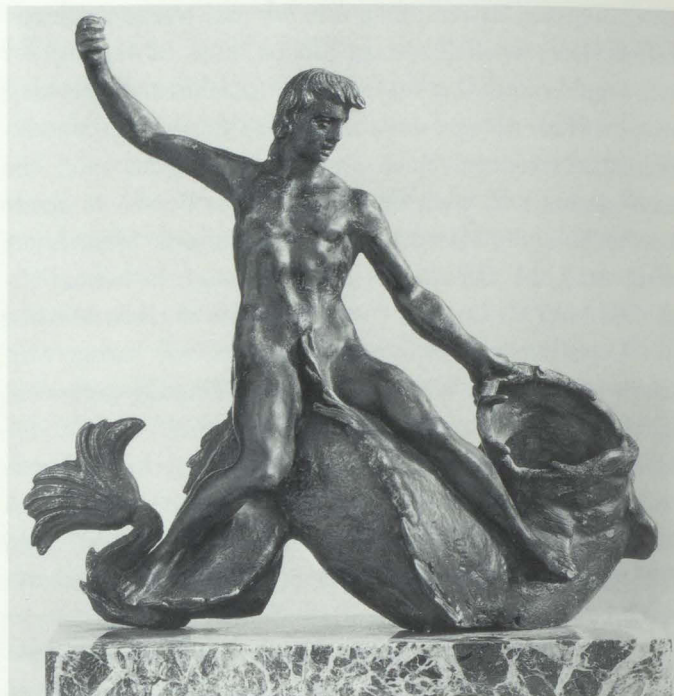
226 CUNALLY 121.

227 Rom, Galleria Farnese, Wandfresko auf der Fensterseite (vgl. MARTIN 138 f. u. Abb. 96); weitere Beispiele bei PIGLER II 40 f.

228 Berlin, SMPK, Skulpturengalerie (BODE Taf. CLXVI).



51. Stater aus Tarent, Taras auf dem Delphin (5. Jb. v. Chr.)



52. Tintenfaß und Federständer, Delphinreitender Knabe, Bronze; Berlin, SMPK

Die Ikonographie solcher Gebrauchsgegenstände changiert zwischen einer konkreten mythologischen Benennbarkeit und einer genrehaften, beliebigen Thematik²²⁹.

Als direktes formales Vorbild für die vier Bronzeknaben Landinis wurde mehrfach auf die hellenistische Marmorgruppe eines Knaben mit Delphin hingewiesen, die heute in der Villa Borghese aufbewahrt wird²³⁰. Allerdings stimmt nur die Zusammenstellung von Knabe und Delphin mit den vier Eckgruppen des Mattei-Brunnens überein. Bei dem antiken Stück handelt es sich keineswegs um einen menschlichen, heroischen Delphinreiter, sondern um einen Satyr, der wohl mit dem Tier spielt²³¹, also um eine genrehafte antike Brunnenfigur. Einflüsse auf die Form oder Zusammenhänge mit dem Thema des Landini-Brunnens können ausgeschlossen werden.

Unabhängig vom paganen Sujetfeld sind Parallelen zu einer von Raffael entworfenen Marmorskulptur des Jonas mit dem Walfisch festgestellt worden²³². In der Tat stim-

men gewisse Elemente der Bewegung auffällig überein. Die alttestamentarische, als Knabe dargestellte Figur des Jonas wurde von Raffaels Schüler und Gehilfe Lorenzetti um 1520 für die Grabkapelle Agostino Chigis in S. Maria del Popolo ausgeführt (Abb. 53). Jonas entsteigt in einem weiten Schritt dem Maul eines zum Attribut verkümmerten Walfisches. Dieses Entsteigen entspricht typologisch der Auferstehung Verstorbener, insbesondere der Auferstehung Christi²³³. Auch das Umlegen des schützenden Mantels verdeutlicht diese Rückkehr zum irdischen Leben, zusätzlich ist das Kleidungsstück aus moralischen Gründen im Kircheninnern vonnöten. Raffaels Jonas entspricht zwar in Körperhaltung und in der Stellung der Extremitäten Landinis Brunnenfiguren, diese Übereinstimmungen haben jedoch nichts mit der jeweiligen Thematik zu tun. Der erhobene Arm der Brunnenfiguren verdeutlicht deren Reitbewegung, dient der Balance auf dem instabilen Reittier, während sich Jonas mit einer äußerlich ähnlichen, aber anders motivierten Bewegung ein Tuch umlegt. Die Schrittstellung der Brunnenfiguren demonstriert das ungestüme Vorwärtseilen, bei Jonas hingegen handelt es sich um einen bestimmten, bedeutungsvollen Schritt aus dem Rachen des Tieres. Dennoch darf ein formaler Einfluß der hochgerühmten Arbeit Raffaels und Lorenzettis auf den noch jungen, seit wenigen Jahren in Rom lebenden Bildhauer aus Flo-

229 Zur Ikonographie entsprechender Gebrauchsgegenstände vgl. Heike Frosien-Leinz in AUSST. KAT. „FRANKFURT“ 226–257.

230 Erstmals in diesem Zusammenhang erwähnt von AMELUNG 8f.; übernommen von PECCHIAI 50 u. FEHL 126. MÖSENER 374 Abb. 54, betont in anderem Zusammenhang, daß sich die Gruppe im Besitz Agostino Chigis befunden habe, also bereits im frühen 16. Jh. bekannt war.

231 AMELUNG 4.

232 Erstmals erwähnt bei PASSAVANT, Johann David III 33f., der den Schildkrötenbrunnen deswegen für ein Werk Raffaels hält. Der Vergleich wird übernommen von AMELUNG 6f. und FEHL 126f.; vgl. auch POPE-HENNESSY 44 u. Fig. 44.

233 VASARI IV 578 beschreibt die Skulptur als „... Iona ignudo, uscito del ventre del pesce, per la resurrezione de'morti ...“



53. Lorenzetti (nach Raffael): Jonas; Rom, S. Maria del Popolo, Cap. Chigi (um 1520)



54. Liberale da Verona: Windgott-Initiale; Siena, Bibl. Piccolomini (1479)

renz als sicher gelten. Auf der Suche nach dem Thema des Landinischen Brunnens hilft jedoch auch dieser Vergleich nicht weiter.

Trotz aller Übereinstimmung formaler, attributspezifischer und bewegungstypischer Elemente von antiken Vorbildern, literarisch-mythologischen Delphinreiterlegenden und großplastischer Knabe-Delphin-Gruppen mit dem Motiv-Komplex der Bronzeknaben Landinis ergeben sich auf dieser Ebene keine schlüssigen Aussagen über das dargestellte Thema, über die Benennung der vier Knabenakte. Vor allem die Vier-Zahl verhindert eine Identifizierung der Figuren als Arion, Phalanthus oder gar Jonas. Der mythologische Themenvorrat enthält keine vierfigurige Delphinreiterepisode. Demnach muß es sich bei den Knaben um andere, nichtliterarische Figuren handeln, die auf Delphinen reitend übers Meer ziehen.

Den Schlüssel zur Auflösung der Figuralikonographie liefern die vier eher unscheinbaren Wasserspeier zwischen den Bronzen am unteren Rand der Tazza (vgl. Abb. 13 oben links und Abb. 16 oben rechts). Sie wurden selten beachtet, oft gar nicht wahrgenommen, wie es die frühen graphi-

schen Reproduktionen der Anlage zeigen²³⁴. Die vier Köpfe sind den vier Himmelsrichtungen zugewandt. Trotz ihres stark verwitterten Zustands sind unterschiedliche Kopfbedeckungen festzustellen. Die nach Osten und Süden gerichteten Köpfe tragen Blüten- oder Blattrankenkränze um die Stirn, während die nördlichen und westlichen Pendants ein schützendes Tuch umgewickelt haben. Zusätzlich sind die Puttenköpfe kräftig blasend dargestellt. Da das Wasser aus ihren zugespitzten Mündern fließt, entsteht der Eindruck, als würden sie aus ihren pausbäckigen Gesichtern dicke Strahlen ins Becken hinab blasen. Die Reliefköpfchen sind dementsprechend als „Winde“ identifiziert worden²³⁵. Den vier Himmelsrichtungen wurde jeweils eine bestimmte Jahreszeit und deren meteorologisches Cha-

234 Vgl. ANHANG III/B1–4 und B9, Abb. 1 und 3–8; bei Ferrucci (1588), Schickhardt (um 1599) und Falda (nach 1675) fehlen jegliche Abflüsse an der oberen Tazza. Maggi (1618) und – diesen kopierend – Böckler (1664) zeigen schlichte Löcher und nur Parasacchi (1637) stellt die Reliefköpfe dar, womit deren Zugehörigkeit zum ersten Zustand des Brunnens belegt wird.

235 Erstmals vorgeschlagen von FEHL 133.



55. *Rustici: Windpersonifikation*
(sog. „Merkur“); Privatbesitz
(um 1515)

rakteristikum zugeordnet. Folglich sind der Nord- und Westwind als kalt (mit Tuch) und der Süd- und Ostwind als warm (mit Kranz) gekennzeichnet.

Die Idee, dem ausfließenden Wasser eine physisch mutierte Bedeutungskomponente als Windstrahl zu verleihen, ist in der Brunnenikonographie der Renaissance recht häufig anzutreffen. Schon in Francesco Colonnas „*Hypnerotomachia*“ werden eine Reihe von, oftmals erotischen, Wassermutationen dieser Art beschrieben. Wasserstrahlen aus den Brüsten einer weiblichen Brunnenfigur, einer Nymphe, werden zu Muttermilch, und laszive „*putti pissatori*“ pinkeln von sonderbarer Mechanik gesteuert in große Bäderbecken²³⁶. Die Fontäne des „Herkules und Antäus“-Brunnens in Castello soll ausdrücklich den Todesschrei des erdrückten Riesen darstellen, aus dessen Mund – „*in cambio dello spirito*“²³⁷ – anstelle der Seele ein kräftiger Wasserstrahl schießt.

Am wohl eindrucksvollsten zeigt sich der als geblasenes Brunnenwasser dargestellte Luftstoß einer Brunnenfigur an *Rustici*s sog. „Merkur“ (Abb. 55). Da Material und Funktion mit den Bronzefiguren Landinis übereinstimmen und auch das Bewegungsmotiv recht ähnlich ist, muß die Ikonographie dieser um 1515 entstandenen Plastik näher be-

trachtet werden. Die muskulös-athletische Knabenfigur aus Bronze steht mit dem rechten Bein auf einer Steinkugel, das andere Bein ist nach hinten schwingend abgestreckt. Während die linke Hand in die Hüfte gestemmt ist, und so den Körper stabilisiert, hielt die Bronze in der rechten ursprünglich ein vierspiraliges Windrad in die Höhe. Dieses Attribut fehlt heute²³⁸. Mit zum Himmel erhobenem Kopf blies der Knabe aus vollem Mund einen Wasserstrahl in seinen „*instrumento*“ und die schmetterlingsartigen Flügel begannen sich zu drehen. Vasaris Benennung der Figur als „Merkur“ ist bisher kritiklos übernommen worden²³⁹. Dem Bronzeknaben mit dem puttenhaft kindlichen Kopf fehlt jedoch jegliches Attribut, das ihn als Merkur ausweisen würde (Flügelschuhe, Flügelhelm, Caduceus). Nur das

238 Eine detaillierte Würdigung der Figur findet sich schon bei VASARI VI 602. Sie wurde für den Kardinal Giulio de Medici angefertigt und befindet sich heute in Privatbesitz (ehem. Coll. Harris, London, vgl. POPE-HENNESSY 342). Das Motiv war keineswegs selten. Ein etwas älteres, vergoldetes Exemplar erwarb das Metropolitan Museum 1983 aus dem Kunsthandel, hierzu DRAPER 26f.; in der National Gallery, Washington, wird ein nahestehendes Tonmodell aufbewahrt, vgl. PASSAVANT, Günter 105–108 (mit Hinweisen zur Technik der Wasserführung und einem aufschlußreichen Vergleich zu einem entsprechenden Brunnenmotiv der Idealplatz-Vedute in Baltimore).

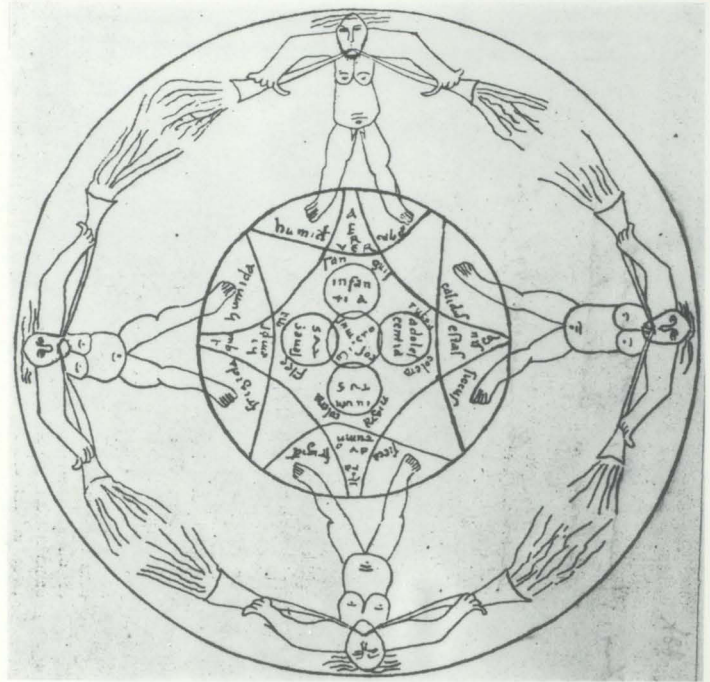
239 Einzig WILES 83f. äußert Zweifel und betont die Tradition des Typus als genrehafte Brunnenfigur (Fig. 16 u. 17).

236 COLONNA I 65, 76f. und BREDEKAMP 155–159.
237 VASARI VI 81.

Bewegungsmotiv des Fliegens bzw. des Absprungs zum Flug – Vasari nennt es „atto di volare“ – erinnert den mit Giambolognas „Mercurio volante“ vertrauten Betrachter an Darstellungen des Götterboten. Das mag auch Vasari in der zweiten Auflage seiner *Viten* dazu veranlaßt haben, die Figur als Merkur zu identifizieren. Merkur ist jedoch niemals als windblasende Gestalt wiedergegeben. Zwischen dieser spielerisch-puttenspezifischen Tätigkeit und den Aufgaben des Götterboten lassen sich keinerlei Zusammenhänge herstellen. Vielmehr darf man in der Bronzestatuette *Rusticis* die Personifikation eines Windes erkennen. Ähnlich bewegte und aus vollen Backen blasende Windpersonifikationen zeigt Sandro Botticelli in der „Geburt der Venus“ und im Bild der sog. „Primavera“. In gemäßigter Form nehmen sie das Bewegungsmotiv der Bronzefiguren des Landini-Brunnens vorweg.

Ikonographische Parallelen zwischen der Körperhaltung und einzelnen Binnenmotiven der vier Knaben, etwa der aufgewühlten Frisur, lassen sich bei einer Reihe weiterer Wind-Darstellungen der Renaissance feststellen. Liberale da Veronas Windgott-Initiale von 1470 belegt die Existenz eines bestimmten Bewegungstypus' für Windpersonifikationen bereits im späten 15. Jahrhundert (Abb. 54)²⁴⁰. Der nach vorne gebeugte, weit ausschreitende Mann eilt auf einem attributartig miniaturisierten Kahn übers Meer dahin. Ein velumartig um den Körper geschlungenes Tuch bläht sich dabei mächtig auf, ähnlich dem gewaltigen Haarkranz des in luftigem Blau wiedergegebenen Windes.

Diese Darstellungsweise der Windpersonifikation war neu. Das charakteristische Bild der ganzfigurigen Windpersonifikation zeigte sowohl im Mittelalter als auch in der Antike nur sehr selten einen derart stark bewegten, vornübergebeugten und vorwärts eilenden Körper²⁴¹. Ältere Windpersonifikationen sind meist als geflügelte Wesen und nicht sonderlich bewegt dargestellt. Erst die von einschlägigen Moto-Diskussionen belebte Ikonographie der Hoch- und Spätrenaissance experimentierte mit der Wiedergabe des „Fliegens“ bei gleichzeitiger Profanisierung der Körperlichkeit, d. h., unter Verzicht auf überirdische Flügel. Als typisches Beispiel für Flugdarstellungen des späten 15. oder frühen 16. Jahrhunderts sei auf eine Spielkarte aus den in mehreren Ausgaben erhaltenen „Tarocchi“ hingewiesen, die das sog. „Primo mobile“ darstellt (Abb. 57)²⁴². Es handelt sich um die Personifikation der äußersten Himmels-



56. Kosmologisches Quaternitätsschema, Nachzeichnung; Dijon, *Bibl. munic.*, Ms. 448, fol. 80 r. (10. Jh.)

sphäre, von der im ptolemäischen Weltbild alle Bewegung im Kosmos ausgeht. Der Astronom Egnazio Danti betont die Geschwindigkeit dieses kosmologischen Phänomens: „Questo primo mobile con grandissima velocità fa il corso suo da levante a ponente ...“²⁴³. Im Bild der Tarock-Karte kommt diese Schnelligkeit der Figur nicht nur durch die Flügel, sondern vor allem durch das extrem angewinkelte rechte Bein zum Ausdruck. Diese Beinsetzung soll das schnelle Fliegen der Figur verdeutlichen. Für die Identifikation der Bronzeknaben Landinis spielen solche bewegungsikonographische Beispiele eine große Rolle. Eine Rechtfertigung des Vergleichs mit den Brunnenfiguren der Piazza Mattei erübrigt sich. Trotz des relativ großen zeitlichen Abstands stimmen die geradezu als Gesten auffassbaren Bewegungsmotive des *Primo mobile* und der Delphinreiter völlig überein. Die auf den ersten Blick stil-spezifische, manieristische Bewegung und Körperhaltung der Knaben läßt sich somit themenspezifisch erklären und hat inhaltliche Ursachen.

Als Archetyp einer solchen Flugbewegungsikonographie darf Giovanni da Bolognas „Mercurio volante“ in seinen verschiedenen Variationen und Repliken gelten. Ähnlich den Winden bewegt sich dieser schnell durch die Lüfte. Das Exemplar im Florentiner Museo Nazionale wird dem-

240 Aus einem Graduale zum ersten Sonntag nach Pfingsten (Siena, *Bibl. Piccolomini*).

241 Vgl. die sorgfältige Zusammenstellung der Typen bei RAFF (als Ausnahme insb. in unserem Falle von Bedeutung S. 149, Abb. 116).

242 Aus den Tarocchi, Serie E (New York, Metropolitan Museum; vgl. BARTSCH 24, S. 198).

243 Egnazio Danti: *Dell'uso e fabrica dell'astrolabio e del planisfero*, Florenz 1578, S. 6.



57. „Primo Mobile“, Spielkarte aus dem Mantegna-Umkreis

entsprechend von einem blasenden Windgott getragen, dessen Kopf als Basis der Bronze dient²⁴⁴.

Eben jene Florentiner Ausführung, von den Zeitgenossen als „grande come un fanciullo di 15 anni“²⁴⁵ beschrieben, wurde 1580 nach Rom verbracht und unter der Gartenloggia der Villa Medici als freiplastische Brunnenbekrönung installiert²⁴⁶. Als lebensgroße, aus Bronze gegossene und freiplastisch aufgestellte Brunnenfigur war Giambolognas Merkur gegenüber der jungen römischen Brunnen-tradition

244 Vgl. die literarischen Quellen zum „windgetragenen“ Merkur bei HERKLOTZ 272–274. Eine Zusammenfassung des Forschungsstandes zu Giambolognas Darstellungen des Themas (mit komplettem Lit.verz.) liefert LEITHE-JASPER 198–205.

245 BORGHINI 587.

246 Angabe der Archivalie bei KEUTNER 33 f.

von singulärer Modernität und muß eine geradezu provozierende Wirkung auf den stadtrömischen Adel ausgeübt haben. Nicht nur in stilistischer Hinsicht, sondern auch in bezug auf Material und die Verwendung lebensgroßer Figuralplastik, übertraf dieser private, aber sicherlich allgemein bekannte Gartenbrunnen die seriell und gleichförmig-monoton gefertigten öffentlichen Anlagen Della Portas an Aufwand und vor allem an künstlerischer Originalität. Die repräsentative Funktion des Fliegenden Merkur Giambolognas als römische Brunnen-skulptur mag mit zur Entstehung des Bronzebrunnens der Piazza Mattei beigetragen haben. Dessen Planung wurde nicht zufällig noch im selben Jahr in Angriff genommen. Vermutlich war Mutio Mattei – und auf sein Drängen hin die Brunnenkongregation – nicht zuletzt vom neuen Privatbrunnen der Medici angeregt worden, einen Florentiner Künstler mit der Herstellung eines stark florentinisch inspirierten Figurenbrunnens zu betrauen. Dabei wurde der neue mediceische Brunnen um einiges übertroffen. Anstatt einer einzigen lebensgroßen Bronze zieren vier lebensgroße Knaben die Anlage. Hinsichtlich des Bewegungsmotivs sind zweifellos gewisse Ähnlichkeiten vorhanden. Und auch in thematischer Hinsicht darf von einer Anregung durch Giambolognas „Mercurio volante“ ausgegangen werden.

Die Bronzefiguren als Windpersonifikationen

Zieht man die bisher vorgestellten ikonographischen Anhaltspunkte zur Identifizierung der Landini-Bronzen heran, so können nicht nur in den Reliefköpfen der Tazza, sondern auch in den vier großen Bronzeknaben Windpersonifikationen erkannt werden. Zwar sind diese nicht durch aufgeblähte Backen kenntlich gemacht, ihr Flug über das Meer, das Schnelligkeitssymbol des Delphins und – wie

247 Als Vermutung formuliert dies erstmals FEHL 133. In der einzigen bisher geäußerten anderen Interpretation möchte Carla Benocci die Brunnen-thematik als Gegenüberstellung von „Heiligem“ mit „Profanem“ bzw. der Heilsgeschichte „sub lege“ mit derjenigen „sub gratia“ entschlüsseln (vgl. BENOCCI 195 ff. u. 198–203). Demnach sei der nordwestliche Knabe (hier Abb. 25) eine Darstellung des „S. Giovannino“, der, dem Mattei-Palast zugewandt, die christlich-katholische Komponente der Knabengruppe verkörpere, während die anderen Knaben, auf das jüdische Ghetto ausgerichtet, den alttestamentarischen Part erfüllen. Für diese drei restlichen Knaben läßt sich dabei allerdings keine konkrete Benennung finden. Die Delphine kontrastieren dieser Interpretation zufolge als „elemento oscuro e animalesco“ mit dem „menschlich-christlichen“ Element der Knaben. Als Schlagworte werden die Kunstpolitik im „orthodox“ gegenreformatorischen Rom der „heterodox“ hebräischen Kultur gegenübergestellt. Wenngleich die Autorin dabei richtungsweisend physiognomische Beobachtungen anstellt, so mangelt es dieser Deutung im Hinblick auf die signifikanten Motive an ikonographischer Stringenz.

sich zeigen wird – ihre physiognomische Charakterisierung belegen freilich die Benennung als Winde²⁴⁷.

Einige theoretische Anweisungen zur Darstellung von Windpersonifikationen haben sich erhalten. In unserem Zusammenhang ist dabei vor allem die Anzahl der beschriebenen Winde wichtig, da am Brunnen vier „kleine“ und vier „große“ im Wechsel der Wasserspeierreliefs und der Bronzefiguren anzutreffen sind. Es müßte folglich eine achtstrahlige Windrose mit vier Haupt- und vier Nebenwinden als Vorbild gedient haben.

Gleichzeitig mit der Entstehung des Brunnens ist in der ersten Hälfte der 80er Jahre Gian Paolo Lomazzos „Trattato dell'arte della pittura“ entstanden (erschien 1584). Aufgrund dieser Überschneidung kann der Traktat nicht unmittelbar als Vorlage für die Brunnenikonographie verwendet worden sein, dennoch spiegeln sich in seinen theoretischen Inhalten allgemeine zeitgenössische Anschauungen zu bestimmten Bildthemen wider, die bei der Analyse ausgeführter Werke auf diese übertragbar sind. Lomazzo widmet sich im letzten seiner „sette libri“ den „forme“ historischer, mythologischer und allegorischer Themen in Form konkreter ikonographischer Anweisungen. Das 19. Kapitel seines Buches handelt ausschließlich von der „Forma dei venti“²⁴⁸. Allein der Umfang, in dem Winddarstellungen behandelt werden, läßt die Konventionalität der Thematik erahnen. Zwar wendet sich Lomazzo dem Titel seines Werks entsprechend an den Maler, seine Einführungen sind jedoch immer enzyklopädischer Art und wollen das gesamte antike und moderne Wissen über das zu behandelnde Objekt zusammenstellen. Demnach sind die Winde Sprößlinge aus dem Geschlecht der Titanen, in diesem Sinne handelt es sich bei ihrer Darstellung nicht um Personifikationen. Als Söhne des Astreus sind sie mythologische Figuren, eo ipso von menschlicher Gestalt, welche nicht erst personifiziert zu werden brauchen. So hatte sie bereits Boccaccio in seinen „Genealogiae Deorum“ beschrieben²⁴⁹. Lomazzo beruft sich neben Boccaccio auch auf die windtheoretischen Arbeiten des Beda Venerabilis und auf Isidor von Sevilla, als antike Quellen mit Wind-Beschreibungen wird auf Vitruv und insbesondere auf Ovid verwiesen. Bei der Diskussion der Anzahl der Winde zieht Lomazzo Vitruvs Beschreibung des Athener „Turm der Winde“ zu Rate²⁵⁰. Aus der Anlage dieses Baues über oktagonalem Grundriß und der Zuordnung je eines Windes zu einer Gebäudeseite

schließt Lomazzo auf die Acht-Zahl der Winde²⁵¹. Merkwürdigerweise wird damit der Form eines antiken Bauwerks Beweiskraft in bezug auf ein Naturphänomen bzw. auf eine mythologische Fragestellung zugestanden.

Lomazzos Beschreibung einer achtzahligen Windrose mit vier Haupt- und vier Nebenwinden stimmt jedenfalls mit der Anlage des Landini-Brunnens überein und könnte uns eine Benennung für die vier Knaben und die dazwischenliegenden Wasserspeier liefern²⁵²:

„... trà Solario & Austro, v'era Euro; trà Austro & Favonio, Africo; trà Favonio & Settentrione Cauro overo Choro; & trà Settentrione, & Solario Aquilone ...“

Als Hauptwinde sind Solario, Austro, Favonio und Settentrione aufgezählt zwischen denen sich, untergeordnet, die Nebenwinde Euro, Africo, Choro und Aquilone befinden. Ganzfigurige Darstellungen der vier Hauptwinde, die jeweils kleine Nebenwinde in Form blasender Köpfe in Händen halten, sind aus früheren Darstellungen von Windpersonifikationen bekannt²⁵³. Noch Boccaccio hatte den Hauptwinden jeweils zwei Nebenwinde, sog. „Collaterales“ beigeordnet²⁵⁴, bei Lomazzo sind diese auf jeweils einen Begleiter reduziert. Die Ähnlichkeiten mit der Anordnung der figürlichen Elemente am Brunnen der Piazza Mattei sind evident.

Auch Cesare Ripa hat wenige Jahre später in seiner „Iconologia“ (1593) vier Hauptwinde als die ikonographisch gängigste Anzahl der Winde angegeben²⁵⁵. Als detailfreudiger, literarisch ambitionierter Ikonograph möchte Ripa seine Winde jedoch mit einer Vielzahl an Attributen ausgestattet wissen, um eine eindeutige Identifizierung zu gewährleisten und die antik-literarischen Provenienzen der Windgottheiten zu veranschaulichen. Dadurch werden die Figuren eindeutig gekennzeichnet, aber oftmals mit Gegenständen und Körpermerkmalen überladen. Grundsätzlich, so Ripa, seien Winde mit Flügeln dargestellt, wie in den meisten Fällen wird Ovid als Quelle angegeben²⁵⁶. Ripas Winde geben sich zusätzlich durch aufgeblasene Bakken zu erkennen, als Attribute tragen sie Zügel, Segel oder Wolken in Händen und schieben Nebel vor sich her. Der

248 LOMAZZO 601–604.

249 BOCCACCIO 36r–37v, vgl. auch den graphischen Stammbaum der Windgötter in der linken oberen Hälfte des Titelblattes zum 4. Buch der „Genealogiae“, BOCCACCIO 28v.

250 Zu Vitruvs Windtheorie vgl. das 6. u. 7. Kapitel des ersten Buches seiner „Decem libri“, VITRUV 59–70.

251 LOMAZZO 602.

252 Ebenda.

253 Vgl. entsprechende Beispiele bei RAFF Abb. 90, 108, 116, 117, 133.

254 Bei Boccaccio 37r u. 37v werden als die vier Hauptwinde genannt: Subsolanus (Ost), Nothus (Süd), Septentrio (Nord) und Zephyrus (West), diese werden von jeweils zwei „collaterales“ eingerahmt. Damit ergibt sich im Gegensatz zu Lomazzo ein zwölfzahliges Windsystem.

255 RIPA 527 betont in der Beschreibung des Windes Auster: „... quattro sono gli principali.“

256 RIPA 526.

Nordwind ist alt und bärtig, der Südwind trägt einen Blumenkranz im Haar.

Den Bronzen des Schildkrötenbrunnens hingegen fehlt jegliches gegenständliche Attribut. Mit ihren „capelli rabuffati“ und ihrer „fera attitudine“²⁵⁷ erfüllen sie zwar in gewisser Hinsicht die von Ripa wenig später geforderte ikonographische Signifikanz. Diese bleibt jedoch wenig auffällig und ziemlich unkonkret. Die Identifizierung der Knaben läßt sich nur durch die Position am Brunnen, durch ihre Ausrichtung nach gewissen Himmelsrichtungen und durch die ikonographische Untersuchung der jeweiligen Mimik durchführen. Der jeweilige Gesichtsausdruck hat attributhaften Charakter.

Um eine eindeutige Benennung der Knaben zu ermöglichen, sei der Standort zur Bestimmung herangezogen. Die Reihenfolge ist zunächst beliebig gewählt. Betrachten wir im Folgenden zuerst die beiden Bronzen der Westseite mit dem nordwestlichen Knaben als Figur 1 und der südwestlichen als Figur 2, anschließend Figur 3 und 4 als Paar der zweiten, östlichen Ansicht (Abb. 25–28).

Das erste Paar weist zwei sehr gegensätzliche Köpfe auf. Eines der wichtigsten Kriterien der Unterscheidung ist, wie auch bei den beiden anderen Figuren, die Frisur. Im Gegensatz zu den drei übrigen Knaben sind die Haare der linken Figur der Westseite (1) nicht in luftigen Locken hoch aufgerichtet und zerzaust dargestellt, sondern fallen strähnig am Kopf klebend in die Stirn, über die Wangen, über die Schläfen und in den Nacken. Die Frisur wirkt mützenartig kompakt, ähnlich einer übergezogenen Haube. Ein weiteres, mimisches Merkmal kennzeichnet diesen ersten Knaben und unterscheidet ihn von seinem südlichen, zur Westansicht gehörenden Genossen (2). Er lächelt nicht. Darin gleicht er seinem nordöstlichen Pendant (4). Der Kopf ist nach vorne geneigt, die Winkel des geschlossenen Mundes sind leicht herabgezogen. Der Blick erscheint traurig und resignierend.

In deutlichem Kontrast zu diesem Gesichtsausdruck der ersten Figur zeigt sich der Nachbar zu seiner Linken (2), der – der homogenen Westansicht entsprechend – zusammen mit ihm betrachtet werden will. Dieser Knabe lächelt strahlend, mit leicht geöffnetem Mund. Sein Blick ist keck zur Seite gerichtet, die Haare stehen in kräftigen Locken flüchtig modelliert vom Kopf ab. In physiognomischer Hinsicht ist dieser Knabe seinem ruhigen Nachbar gegenüber zwar weniger muskulös, aber in den subkutanen Partien rundlicher, plastischer gestaltet. Er wirkt aufgeweckt und heiter gelaunt. Die Wendung des Kopfes, der aufmerksam und wach zurückgeworfen ist, wirkt als spielerische Geste.

257 Ebenda.

Es fällt schwer, den folgenden, an der südwestlichen Ecke des Brunnenstocks aufgestellten Knaben (3) vom eben beschriebenen zu unterscheiden. Er gehört zum zweiten, östlichen Figurenpaar. Auch er lächelt, die Augen sind zusammengekniffen, die vortretenden Backenknochen und der schelmisch zur Seite gelegte Kopf zeigen ihn in einer munteren, geradezu lustigen Stimmung. Die Haarlocken über seiner Stirn sind nach hinten gekrümmt, als wären sie einem starken Wind von vorne ausgesetzt. Ausgehend von der ungestümen Bewegung des Knaben nach vorne bläst ihm offensichtlich der Gegenwind ins Gesicht.

Ähnlich dem Paar der Westseite kontrastieren auch die beiden Figuren der Ostansicht in den Gesichtern, in deren Mimik und der zugrundeliegenden Stimmung. Der letzte Knabe (4) blickt ohne äußerlich sichtbare Regung in die Ferne. Sein geschlossener Mund, seine weit geöffneten Augen, die hohe Stirn und die kranzartigen, nach vorne gerichteten Haare können als Kennzeichen eines zwar wachen, aber nach innen gerichteten Gemütszustandes gedeutet werden. Im Gegensatz zur ersten Figur vermittelt die Mimik jedoch keine tatsächliche Trauer, sondern eine Art zeitloser Veronnenheit.

Um die Bedeutung dieser vier Gesichter zu entziffern, muß die Ikonographie des Gesichtsausdrucks als eine Teildisziplin der Physiognomik zu Rate gezogen werden. Die Vierzahl legt es zudem nahe, eine Charakterisierung der vier Winde durch die vier Temperamente bzw., gemäß der zeitgenössischen Terminologie, die vier „complexiones“ zu erkennen. Aus moderner Sicht entsprechen die vier Knabengesichter durchaus den Vorstellungen eines phlegmatischen, sanguinischen, cholерischen und melancholischen Charakters (vgl. die Abb. 25–28 in dieser Reihenfolge). Diese Zuordnung setzt jedoch einen historischen Beleg voraus. Es muß gewährleistet sein, daß solche Gleichsetzungen im 16. Jahrhundert zeitgenössisch sind, daß eine Parallelisierung der Winde, der Himmelsrichtungen und Jahreszeiten als makrokosmische Erscheinungen mit den mikrokosmischen, physiologisch-psychologischen Strukturen der Wesensmerkmale einer bestimmten Figur durchgeführt wurde.

Die Bronzefiguren als die „Vier Temperamente“

Die Temperamentenlehre erreichte in den physiognomischen Forschungen des späten 16. Jahrhunderts mit den Werken des Neapolitaners Giambattista della Porta einen Höhepunkt²⁵⁸. Della Porta erklärte die „Wissenschaft von

258 Vor allem dessen „De humana physiognomia, etc.“ (1586) wurde zum vieldiskutierten Lehrwerk der Physiognomik, insb. wegen der Gleichsetzung von Mensch- und Tierköpfen.

der Zusammensetzung der Säfte“ zu einer Teildisziplin der Physiognomik. Die „*Physiognomonica*“ war wissenschaftsgeschichtlich in den vorhergehenden Jahrhunderten vorwiegend der Magie, der Astrologie und der Chiromantik zugeordnet worden²⁵⁹ und hatte deshalb von verschiedenster Seite strikte Ablehnung erfahren. Leonardo da Vinci betont, sich „*della falce fisonomia e chiromanzia*“ nicht weiter auslassen zu wollen, gesteht jedoch einschränkend, „*che li segni de uolti mostrano in parte la natura degli uomini, i lor uitii e complessioni*“²⁶⁰. Unter „*complexio*“ versteht die Temperamentenlehre seit der Antike die jeweilige Zusammenstellung der verschiedenen „*humores*“, des Verhältnisses der Körpersäfte zueinander. Zieht man ein frühneuzeitliches Fachbuch zu Rate, so erweist sich die Komplexion (auch „*Qualität*“ genannt) des Phlegmatikers als „*kalt und feucht*“, die des Sanguinikers „*als warm und feucht*“, des Cholikers als „*heiß und trucken*“ sowie die des Melancholikers als „*kalt und trucken*“²⁶¹. Die Gleichsetzung solcher Eigenschaften des Körpers mit den meteorologischen Eigenschaften der vier Jahreszeiten bot sich an. Eine Konkordanz zwischen Winden und Jahreszeiten, und damit zwischen Winden und meteorologischen Phänomenen, ist in kosmologischen Schemata des Mittelalters nicht selten anzutreffen. Hugo von St. Victor ordnet im 12. Jahrhundert auf seiner allegorischen Weltkarte den Jahreszeiten bestimmte Himmelsrichtungen zu²⁶². Eine vergleichbare Zuordnung der Quaternitäten „*Winde*“, „*Jahreszeiten*“, „*Qualitäten*“, „*Lebensalter*“ und „*Körpersäfte*“ (Temperature) zeigt eine noch ältere Illustration aus dem 10. Jahrhundert (Abb. 56), deren Windpersonifikationen sozusagen als die Beherrscher des äußersten Makrokosmos das hermetisch geregelte System der mikrokosmischen Quaternitäten einrahmen²⁶³. Trotz des großen zeitlichen Abstands stimmen dabei die Zuordnungen der Temperature zu den Qualitäten und damit zu den Jahreszeiten mit den Angaben bei Cocles überein.

Auch im 16. Jahrhundert sind Jahreszeiten mit Temperaturen in Konkordanz gesetzt worden. Vor allem der astrologischen Literatur boten die „*complexiones*“ der einzelnen Jahreszeiten eine Deutungsmöglichkeit hinsichtlich des Charakters der jeweiligen drei – insgesamt zwölf –

Sternbilder. Der Frühling wurde dementsprechend – heiß und feucht – als „*Sanguineus*“ beschrieben, der Sommer – heiß und trocken – als „*Cholericus*“, Herbst und Winter markierten die melancholische und phlegmatische Jahreszeit²⁶⁴. Auf Albrecht Dürers allegorischem Holzschnitt der „*Philosophia*“ von 1502 werden eine Fülle von Quaternitäten zueinander in Beziehung gesetzt²⁶⁵.

Als die quantitativ eindrucksvollste Gegenüberstellung von Quaternitäten darf aber eine von Agrippa von Nettesheim zusammengestellte „*Skala quaternarii ad quatuor elementorum correspondentiam*“ gelten. Der Autor hat diese Tabelle von Vierergruppen 1532 im zweiten Buch seiner „*Drei Bücher über die Magie*“ veröffentlicht²⁶⁶. Insgesamt 31 Viererkombinationen, vom „*mundo archetypo*“ ausgehend bis zum „*mundo inferiore*“, werden sukzessive aufgelistet und ihre Einzelbestandteile in vertikale Korrespondenz zueinander gesetzt. Für die in unserem Zusammenhang relevanten Quaternitäten ergeben sich folgende Konkordanz:

Quatuor qualitates	CALIDUM heiß	HUMIDUM feucht	FRIGIDUM kalt	SICCUM trocken
Quatuor tempora	AESTAS Sommer	VER Frühling	HYEMS Winter	AUTUNUS Herbst
Quatuor humores	CHOLERA	SANGUIS	PITUITA (Phlegmat.)	MELANCHOLIA
Quat. complexionum	IMPETUS Ungestümheit	ALACRITAS Munterkeit	INERTIA Trägheit	TARDITAS Langsamkeit

Bei der letzten Vierergruppe, den „*mores*“ der jeweiligen Komplexionen, sind Verhaltensweisen genannt, die menschliche Charaktereigenschaften kennzeichnen. Damit können den Jahreszeiten, respektive den entsprechenden Winden gemüttspezifische Wesenseigenheiten zugewiesen werden: der Nordwind ist träge, der Westwind munter, der Südwind ungestüm und der Ostwind langsam und still. Diese Zuschreibung gewissermaßen seelischer, wesensspezifischer Zustände an Naturphänomene wie die Jahreszeiten können mit den jeweiligen Winden gleichgesetzt werden. Am Brunnen der Piazza Mattei sind sie attributiv am jeweiligen

259 So bei COCLES und AGRIPPA VON NETTESHEIM.

260 LEONARDO 312 (Nr. 292); vgl. auch KLAIBER 323 f.

261 Nach COCLES 1 f.

262 Zu kosmologischen Viererkombinationen im Mittelalter vgl. MAURMANN 188–200, insb. 188 Anm. 5; Beispiele für Quaternitätsschemata mit den vier Winden bei RAFF 142–144.

263 Dijon, Bibl. munic., Ms. 448, fol. 80r; Nachzeichnung bei RAFF 143; schon Aristoteles hatte die vier Winde mit den vier Qualitäten Kalt, Warm, Feucht und Trocken in Verbindung gebracht (vgl. NEUSER 16).

264 RENSBERGER 203 r. u. v.; bei der von Friedel zitierten Ausgabe (FRIEDEL 53, „*anonym: Astronomia. Teutsch Himmels Lauff*“, Frankfurt 1578) handelt es sich wohl um einen später erschienenen Raubdruck.

265 BARTSCH 10,1, Tafelband, S. 225 und 10,2, Kommentarband, S. 410; ausführliche Erläuterung der Ikonographie bei ANZELEWSKY 118–133.

266 AGRIPPA VON NETTESHEIM 170–172.

Knabengesicht ablesbar. Zusätzlich entspricht die Position der Knaben am Brunnen der jeweiligen Jahreszeit bzw. der entsprechenden Windrichtung.

Bei der Benennung der vier Bronzeknaben ergibt sich folglich für die triste Figur der Nordwestseite, die kraftlos den Kopf hängen läßt, eine Identifizierung als BOREAS, oder Septentrio (Abb. 25). Sein Nachbar der Westansicht, der lustig den Kopf zur Seite neigt, stellt den Frühlingswind ZEPHYR oder Favonius dar (Abb. 26). Die gegenüberliegende Ostansicht zeigt linker Hand den nach Süden gewandten, keck lächelnden AUSTER bzw. Nothus (Abb. 27) und im Nordosten blickt SUBSOLANUS, seinem Charakter entsprechend, „melancholisch“ nach Nordosten – als Ankündiger des Herbstes (Abb. 28).

Das Thema der „Vier Winde“ als Brunnenprogramm zu wählen, lag in Rom um 1580/81 recht nahe. Sowohl der Initiator Mutio Mattei als auch die zuständige Kongregation hatten sich wohl seit dem ersten Beschluß zur Errichtung des Brunnens mit der Thematik der geplanten Brunnenplastik beschäftigt²⁶⁷. In denselben Monaten wurde innerhalb des Vatikanischen Palastes die Innenausstattung eines Windforschungslabors fertiggestellt, das auf Veranlassung des Mathematikers, Astronomen und Anemologen Egnazio Danti mit aufwendigen Meßeinrichtungen ausgestattet worden war: die sogenannte „Torre dei Venti“ über der westlichen Gallerie des Palazzo Vaticano.

Der Brunnen auf der Piazza Mattei als „Fontana dei Venti“ und die Torre dei Venti im Vatikan

Der Bau dieses Turmes stand in engem Zusammenhang mit der gregorianischen Kalenderreform. Während der umfangreichen Vorbereitungen zur Änderung des julianischen Kalenders war von 1578 bis 1580 zwischen dem Cortile della Pigna, dem schmalen Cortile della Biblioteca und den vatikanischen Gärten über dem westlichen Vestibül des später erbauten Braccio Nuovo ein zweistöckiger Turm errichtet worden, der in erster Linie astronomischen Meßzwecken dienen sollte. Architekt war der Bologneser Ottaviano Mascherino. Für die technische Einrichtung und das Programm der künstlerischen Innenausstattung zeichnete der Dominikaner Egnazio Danti verantwortlich. Dieser benötigte den Turm und seine Räume als Arbeitsstätte, um letzte Berechnungen für die von Gregor XIII. geplante Kalenderänderung anzustellen²⁶⁸. Danti war als „päpstlicher

267 Als erstes Datum muß der Beschluß vom 20. 12. 1580 gelten, vgl. ANHANG I/D1.

Kosmograph“ 1580 nach Rom berufen worden, um die exakte Zeitspanne der zu verkürzenden Tage zu ermitteln²⁶⁹. Als astronomische Meßstation diente ihm dabei die Torre dei Venti. Der zentrale Raum des Turmes, die Sala della Meridiana, erhielt eine von Danti berechnete Meßeinrichtung zur Kontrolle des mittäglichen Sonnenstands. Ins Pflaster des Bodens wurde ein Meridian eingelassen, den ein schmaler Sonnenstrahl am Mittag kreuzte²⁷⁰.

Neben seinen astronomischen Forschungen widmete sich Danti der „Anemographie“, der Lehre von den Winden. Das zu diesem Zweck installierte „Anemoscopium“ gab dem Turm schließlich seinen Namen. Es handelte sich um ein Gerät zur Messung der vorherrschenden Windrichtung. Dabei wurden die Bewegungen einer Wetterfahne auf dem Dach über ein System von Achsen und Zahnrädern ins Innere des Turms zu einem großen Gnomon abgeleitet. Als Zifferblattfläche für diesen Zeiger diente das Gewölbe der Sala della Meridiana. Ähnlich einer großen Uhr zeigte der Zeiger auf einer zwölfteiligen Windrose die herrschende Windrichtung an²⁷¹.

Diese Gewölbefläche ist freskiert. Den breiten Rand des Zifferblatts bevölkern zwölf nackte Windgötter (Abb. 58). Über einer offenen Scheinarchitektur sitzen, stehen und agieren die etwa lebensgroßen Winde im Gewölk des Himmels jeweils an dem ihnen zugeordneten Ausschnitt der Windrose. Da letztere beschriftet ist, kann jedem Wind ein Name zugewiesen werden. Je drei Figuren nehmen eine Seite ein und verkörpern den Haupt- und die beiden Nebenwinde der jeweiligen Himmelsrichtung²⁷². Zusätzlich sind am Rand des Geschehens jahreszeitliche Allegorien dargestellt.

Die zwölf Windpersonifikationen des Gewölbefreskos sind zusätzlich zur Inschrift durch eine Reihe von Attribu-

268 Zur Torre dei Venti vgl. vor allem PASTOR IX 832 u. 834, VAES 315–322, STEIN 403–410, ACKERMAN 103–109, und MANCINELLI-CASANOVAS. Eine jüngst an der Universität New York entstandene Dissertation von Nicola Courtright zur Landschaftsmalerei in der Torre dei Venti war mir bisher nicht zugänglich.

269 Nach langjähriger, europaweit geführter Diskussion war am 14. September 1580 von der zuständigen Kommission das Verfahren der Reform beschlossen worden. Der Kalender sollte um zehn Tage verkürzt werden, was schließlich, wiederum nach Verzögerungen, im Herbst 1582 geschah, indem man den 5. Oktober zum 15. Oktober erklärte. Vgl. PASTOR IX 205–215.

270 MANCINELLI-CASANOVAS 37–47.

271 Das Anemoskop ist heute außer Funktion, der Zeiger ist aber noch vorhanden. Eine autographe Zeichnung der technischen Einrichtung von der Hand Dantis wird in der Biblioteca Vaticana aufbewahrt. Vgl. MANCINELLI-CASANOVAS 15 f.

272 Leider ist dieses Fresko nur sehr unzulänglich publiziert. Die einzige Abbildung in der neueren Lit. findet sich bei MANCINELLI-CASANOVAS 15 (Detail S. 19). Eine Arbeit von Giovanni Stein (Illustrazione Vaticana IX, 1938) zur Dekoration der Torre dei Venti war mir leider nicht zugänglich. Vgl. auch ACKERMAN 106 f.

ten unterschieden. Ihr Alter variiert. Die drei Frühlingswinde sind als Putten, der Winterwind Boreas und seine Gesellen als alte, bärtige Männer wiedergegeben. Sie halten Wolken oder blasende Puttenköpfe in Händen. Ihre Namen können der Beischrift an der Windrose entnommen werden. Obwohl die Aktfiguren in unterschiedlichen Körperstellungen erscheinen, kennzeichnet sie alle ein Bewegungsmotiv, das Eile, Schnelligkeit und Ungestümheit zum Ausdruck bringen soll. Eindrucksvoll zeigt sich eine solche Bewegung an der Figur des „Austerafricus“ (Abb. 58 links unten). Der Windgott hat den rechten Arm hoch in die Lüfte erhoben, in der Hand hält er eine Wolke. Das linke Bein ist stark angewinkelt, das Knie fast bis zur Brust nach oben genommen. Das rechte Bein hingegen ist durchgestreckt und stößt den Körper von den Wolken ab. Die Art der Darstellung dieser Aktion entspricht bis ins Detail der Körperhaltung und -bewegung von Taddeo Landinis Bronzeknaben. Durch das Windrosenfresko der Torre dei Venti mit seinen typisch stark bewegten Windpersonifikationen sind letzte Zweifel an der Identifikation der Brunnenfiguren als Winde beseitigt. Landini konnte bei der Gestaltung der Figuren auf ein hoch aktuelles, lokal-römisches Motiv und dessen bewegungs-spezifische Umsetzung zurückgreifen. Insofern kommt der Sala della Meridiana und ihren Winddarstellungen nicht nur stilistisch-typologisch, sondern ganz allgemein thematisch eine Vorbildrolle zu. Die Gleichzeitigkeit von Entstehung des Freskos und Planung des Brunnens macht dies deutlich. Beide Werke entstanden im päpstlichen Auftrag bzw. im Auftrag einer päpstlichen Kongregation.

Die Chronologie der Entstehung sei verglichen. Ein Beschluß zum Brunnenbau wurde erstmals im Dezember 1580 – auf Drängen Mutio Matteis – erwähnt²⁷³. In den folgenden Monaten, also im Winter und Frühjahr 1581 ist dann wohl ein Programm, ein Thema für die figürlichen Elemente des Brunnens ausgearbeitet worden. Ob dies von seiten der Kongregation, des Initiators Mutio oder auf Vorschlag des Künstlers Landini geschah, ist dem Vertragstext der „Capitula“ vom 28. Juni 1581 nicht zu entnehmen. Zu diesem Zeitpunkt jedenfalls war ein Modell fertiggestellt, d. h., die Themendiskussion war abgeschlossen. Das Windfresko der Torre dei Venti war während der Planungszeit des Brunnens eines der jüngsten und damit aktuellsten Werke römischer Innenraumdekoration. Von seiner Fertigstellung sind wir auf den Tag genau unterrichtet. Der Maler Nicola Circignano, besser bekannt als Pomarancio, vollendete die Gewölbedekoration am 24. Januar 1581²⁷⁴. In

diesen Wochen muß auch die Diskussion um das Thema des Brunnens in vollem Gange gewesen sein.

Egnazio Danti, der Programmwerfer der Innenraumdekoration des Turmes und seiner sechs Zimmer, beschrieb den Sinn der figürlichen Dekoration in einer eigenen Schrift. Diese „Anemographia“ versteht sich in erster Linie als technisches Fachbuch, als Anleitung zur Benutzung des eingebauten Anemoscops²⁷⁵. Darüber hinaus legt der Autor Wert auf einige Erläuterungen zum Ausstattungsprogramm²⁷⁶:

„Sed antequam verticalem constructionem aggrediar, non ab re fore judicavi, animum et consilium meum patefacere, ut ex picturis illis elegantissimis Nicolai Circignani, quibus turricula Ventorum undique exornatur, verus sensus colligi possit. Sciendum itaque est in imaginibus ventorum ad varios illos effectus, qui ex eis produci solent, rationem habui, ut longius supra declaratum est, et quattuor anni partes sub ventis in earum quilibet spirantibus locavi.“

Im Anschluß erklärt Danti die einzelnen Wandfresken. Das Programm der Innenausstattung setzt sich aus biblischen Windlegenden, aus Veduten, aber auch aus genrehaften Jahreszeitendarstellungen zusammen.

Thematischer Ausgangspunkt bleibt jedoch die Funktion des Baus, das Windrichtungsmeßgerät und damit das Fresko der Windrose am zentralen Gewölbe. Diese bis heute wenig beachtete, thematisch naturwissenschaftlich-mythologisch orientierte Raumdekoration hat im zeitgenössischen Rom sicherlich über das vatikanische, päpstliche Umfeld hinaus Aufmerksamkeit erregt, wenngleich man über die malerische Qualität des Pomarancio-Freskos gesondert urteilen müßte. Das Bildthema der Winde war folglich im Frühjahr 1581 in Rom keineswegs außergewöhnlich. Seine Umsetzung in eine plastische Darstellung von Winden als Brunnenfiguren bot sich an, nicht zuletzt des naturspezifischen, marinen Gehaltes wegen.

Bei den Bronzefiguren des Brunnens auf der Piazza Mattei handelt es sich um Winde. Die Charakterisierung der vier Winddarstellungen durch die Zuordnung des jeweiligen Temperaments erlaubte es, auf gegenständliche Attribute zu verzichten. Weder war es nötig, dem kalten Nordwind einen Mantel umzuhängen, noch dem Zephyr einen Schwan beizugeben. Die unauffällige Unterscheidung, wie sie durch die Variation der Gesichtszüge ermöglicht wurde, entspricht der Intention einer möglichst einheitlichen formalen Wirkung. Im Zusammenhang mit der stilistischen Analyse ist die dekorativ-ornamentale Wirkung der Anlage

275 Deren vollständiger Titel lautet: „Anemographia in Anemoscopium Vaticanum horizontale ac verticale instrumentum ostensorem ventorum ad Gregorium XIII ... 9 Kal. Febr. 1581“. Die Handschrift wird i. d. Biblioteca Vaticana aufbewahrt (cod. lat. 5647).

276 In Ausschnitten publiziert von VAES 316.

273 ANHANG I/D1.

274 VAES 315; neben Pomarancio malte u. a. Mattheus Brill d. J.

und ihre Figuralkomposition bereits untersucht worden. Dieses homogene Erscheinungsbild wäre durch eine unterschiedliche Gestaltung der Wind-Darstellungen, durch unterschiedliches Alter, verschiedene Kleidung, Körperhaltung und attributiv beigegebene Gegenstände empfindlich gestört worden. Es hätten sich inhaltliche wie formale Asymmetrien ergeben.

Bei aller ikonographischer Raffinesse belegt die Minimierung der individuellen Kennzeichnung der Figuren wiederum deutlich das überwiegende Interesse von Künstler und Auftraggeber an der formalen Erscheinung, an der Qualität der Aktdarstellung, an der handwerklichen Qualität.

Ein kompliziertes, ikonologisch ausgefeiltes Programm wurde nicht angestrebt und auch nicht erarbeitet, obwohl dies heute so erscheinen mag. Die Wind-Thematik war keinesfalls originell. Schwierigkeiten bei der Entschlüsselung ergeben sich heute aufgrund der gewissermaßen kryptisch-unscheinbaren Ikonographie, die nur mittels einer umfangreichen typologischen Untersuchung des Bewegungsmotivs das Thema „Winde“ erkennen läßt und mittels der Analyse der Gesichtszüge letztlich die Identifizierung der Einzelfiguren möglich macht.

Damit können wir den Brunnen ikonographisch klassifizieren und ihn in einschlägige ikonographische Corpus-Werke aufnehmen. Aus wissenschaftlicher Sicht ist dies dringend nötig, in historischer Hinsicht würde der ikonographischen Komponente des Brunnens jedoch zu großer Stellenwert beigemessen.

Offenbar war den Zeitgenossen an einer Benennung des Brunnens als „Fontana dei Venti“ oder „Fontana dei Tem-

peramenti“, an einer thematischen Identifizierung und Klassifizierung gar nicht gelegen. Ikonologisch komplexe Programme solcher Art, mit changierenden Bedeutungsübergängen und Konkordanzen unterschiedlicher Motivgruppen waren eher privaten Studiolo-Ausstattungen oder Galleria-Dekorationen vorbehalten.

Die zeitgenössische Hochschätzung der Brunnenfiguren Landinis- „con somma industria, artificio & diligenza laurate“²⁷⁷ – als themenfreie, allein in ihrer ästhetischen und handwerklichen Qualität existenzberechtigte Bildwerke ist belegt. Niemand äußert sich zum Thema, niemand hält es für nötig, nach den Namen der „lebensgroß ganz künstlich von Meß gegossen“²⁷⁸ Knaben zu fragen. Noch Baglione deutet die vier Figuren 1649 sonderbar unbestimmt als die Darstellung von „Knaben“²⁷⁹.

Daß letztlich doch ein bestimmtes, allerdings verstecktes Thema für die Präsentation der Bronzefiguren gewählt worden war, hat sicherlich einen gattungsspezifischen, mit dem Aufwand der Herstellung zusammenhängenden Grund. Vier lebensgroße, vollplastische Bronzeakte konnten nicht ausschließlich dekorativ eingesetzt werden, wie dies bei rahmenhaltenden oder spielenden Putti möglich war. Der materielle Aufwand – immerhin 1350 scudi allein an Vergütung für den Bildhauer – verlangte nach einem der konventionellen Dekorationsskulptur übergeordneten Wert thematischer Art. Durch die Charakterisierung der vier Bronzeknaben als Winde wurden diese individualisiert und erhielten eine Art literarische Funktion. Allerdings folgte diese Funktion der Form und nicht umgekehrt.

V. DIE UMGESTALTUNG UNTER PAPST ALEXANDER VII.

Während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde in den Bestand des Brunnens auf der Piazza Mattei kaum eingegriffen. Um die Entnahme von Nutzwasser zu ermöglichen, war in das Geländer des parapetto ein antiker Sarkophag als Wassertrog eingefügt worden, der durch einen bescheidenen Ausguß mit Fließwasser versorgt wurde²⁸⁰.

Dieser Kasten muß vor 1675 eingebaut worden sein, im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde er wohl entfernt²⁸¹.

Waren uns für die Entstehungsgeschichte der Anlage eine Reihe von Quellen zur Verfügung gestanden, um den Verlauf des Baues nachzuvollziehen, so fehlen diese für die weitere Geschichte des Brunnens nahezu vollständig. Jede weitere Interpretation ist daher auf eine Untersuchung der vorliegenden Bildquellen angewiesen. In unserem Falle

277 Ferrucci, vgl. ANHANG III/B1.

278 Schickhardt, vgl. ANHANG III/B2.

279 „... quattro figure rappresentanti giouani ...“, vgl. ANHANG II.

280 Diese Praxis der Zweckentfremdung antik-römischer Sarkophagkästen ist in Rom häufig anzutreffen. Ein ähnlicher Brunnen findet sich im Hof des Palazzo Borghese.

281 Die zugegeben groben Eckdaten lassen sich aus den Stichen von Falda (1675 ff.) und Letarouilly ermitteln (vgl. ANHANG III/B9 und B12). Bei letzterem ist der beveratoio noch vorhanden. Alle vorliegenden Photographien zeigen die Anlage bereits ohne den Sarkophag.

handelt es sich um eine Reihe von graphischen Reproduktionen des Brunnens und seines topographischen Umfeldes. Einige wenige überlieferte Beschreibungen können helfen, diese bildlichen Darstellungen zu ergänzen²⁸². Walter Friedländer hat im Rahmen eines Vortrags am Florentiner Institut im Frühjahr 1910 erstmals darauf aufmerksam gemacht, daß zwischen den frühen graphischen Reproduktionen des Brunnens und seinen späteren Abbildungen eine merkwürdige Diskrepanz bezüglich der ikonographischen Motive besteht²⁸³. Den von Landini hergestellten Bronzebildern der Anlage – Knaben und Delphine –, wurden im Laufe des 17. Jahrhunderts die Bronzefiguren von je einer Schildkröte hinzugefügt. Diese sollten für den Brunnen schließlich namengebende Bedeutung erlangen.

Nach der Untersuchung der einschlägigen Darstellungen des Brunnens in der Guiden- und Vedutenliteratur fällt auf, daß bei Ferrucci (1588), Maggi (1618), Parasacchi (1637) und Ciaconius-Oldoinus (Stich vor 1644) die obere Brunnenschale ohne jeglichen Schmuck abgebildet ist, während auf den beiden Falda-Stichen (nach 1675 und 1699), auf der Radierung von Vasi (1754), sowie auf der Abbildung Letarouillys (1840) vier Schildkröten am oberen Tazza-Rand angebracht sind und über den Rand der Schale zu kriechen scheinen (vgl. Abb. 1, 3–8).

Die vier Tiere sind noch heute am Brunnen anzutreffen. Am Rand der Tazza, unmittelbar über den Händen der vier Knaben, ist jeweils eine Schildkröte aus Bronze befestigt. Entgegen der Bewegung des Knaben, die nach außen, vom Brunnen weg drängt, versucht die Schildkröte ins Innere der Schale zu kriechen. Dabei ragen dem dünnen Schalenrand entsprechend die Hinterbeine des Tieres in die Luft. In schwierigem Kraftakt versucht sich das Tier über den Rand der Tazza zu ziehen.

Mit ziemlicher Sicherheit ist diese zusätzliche Anbringung der Schildkröten-Bronzen um das Jahr 1657/58 von Papst Alexander VII. veranlaßt worden. Am Sockel des Brunnenstocks, zwischen den vier Muscheln, sind an den zurückversetzten Seitenwänden des oberen Sockelgeschosses vier reich gerahmte Kartuschen angebracht. Ihre Rahmung besteht aus achsen-symmetrischen, untereinander leicht variierenden Ohrmuschelformen. Die Kartuschenspiegel wölben sich konvex nach außen und tragen jeweils eine Inschrift. Diese liest sich an der Nordseite beginnend und den Brunnen nach rechts umschreitend:

„ALEXANDER · VII / ANNO · PONTIFIC · IV /
RESTAVRAVIT / ORNAVITQVE“

282 Diese wurden im ANHANG III zusammengestellt.

283 Friedländer, Vortrag (1910), S. 221f.; Das Vortragsmanuskript wurde 1922 zu einem kurzen Aufsatz umgearbeitet (FRIEDLÄNDER 74–76).

Bei aller Konventionalität der Wortwahl bestätigt der Zusatz „ornavitque“, daß Alexander VII. nicht nur Ausbesserungen an technischen Elementen der Anlage durchführen ließ, sondern auf seine Anweisung hin ein Eingriff in die Ikonographie, und damit in die Thematik des Brunnens unternommen wurde. Auf die möglichen Ursachen dieses Eingriffs sei später eingegangen. Ihre Diskussion muß aufgrund fehlenden Quellenmaterials spekulativ bleiben. Für die Planung, den Guß und die Anbringung der vier Schildkröten am Landini-Brunnen haben sich bisher keinerlei schriftliche Quellen finden lassen²⁸⁴. Eine Zuschreibung der Tierplastiken an Gian Lorenzo Bernini²⁸⁵ entbehrt jeglicher Begründung und wird hier nicht weiter verfolgt.

Erstmals gegen Ende der 70er Jahre des 17. Jahrhunderts werden die Schildkröten in einem Zuge mit den anderen figürlichen Bronzebildern des Brunnens genannt: Raffaello Fabretti erwähnt in der letzten seiner drei Untersuchungen zur Geschichte der römischen Wasserversorgung die „fons ad plateam Matthaeiorum aeris Puerorum, Testudinum, & Delphinum signis“²⁸⁶.

Die vierteilige Kartuscheninschrift am Brunnensockel darf gewissermaßen als Signatur des für die Umgestaltung Verantwortlichen angesehen werden (Abb. 21–24). Alexander VII. erweist sich dabei als Auftraggeber von Restaurierungsarbeit und gleichzeitiger Neugestaltung des „ornamento“.

Die Kartuschen waren bereits Bestandteil des Landini-Brunnens gewesen. Einerseits wird dies bei der stilkritischen Datierung des rahmenden Roll- und Knorpelwerks evident, das in dieser Form nur zwischen 1570 und 1620 verbreitet war²⁸⁷. Um 1660, als die Kartuschen beschriftet wurden, war dieses Rahmenornament stilistisch obsolet. Zum anderen sind die Kartuschen auf der ältesten graphischen Reproduktion der Brunnenanlage deutlich wiedergegeben (vgl. Abb. 3). Nicht nur die Illustration in Fulvius und Ferruccis Romführer von 1588, sondern auch der Stich Domenico Parasacchis von 1637 (Abb. 6) verzeichnet die Kartuschen als Bestandteile der ursprünglichen Anlage²⁸⁸.

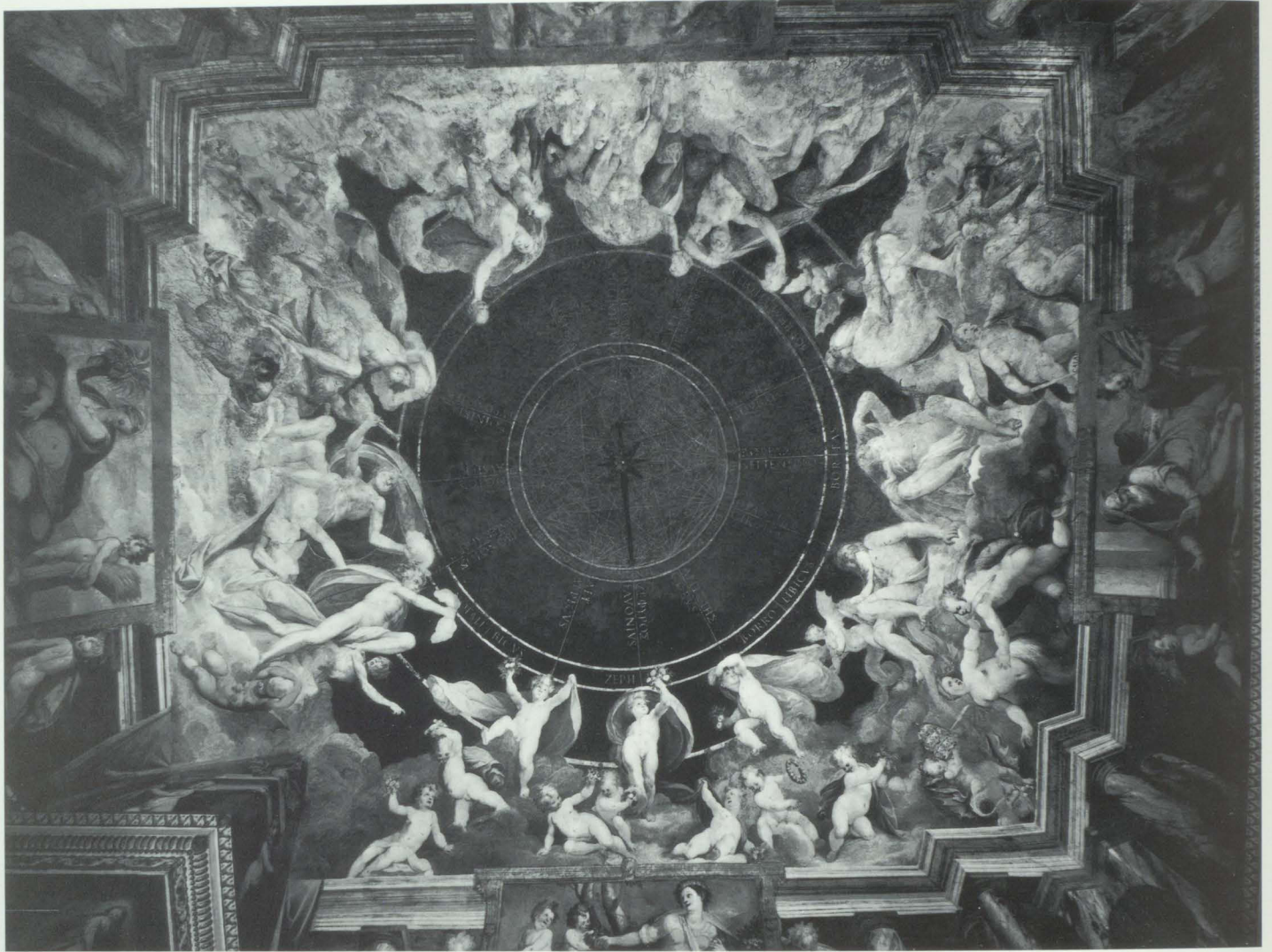
284 Eine Zahlungsanweisung Andrea Sacchis von 1659, durch welche die Auszahlung von 2 scudi an einen nicht näher genannten Künstler für eine nicht näher beschriebene Zeichnung angeordnet wird, kann nicht überzeugend mit dem Schildkrötenbrunnen in Zusammenhang gebracht werden (Text im ANHANG I/D38). Den Versuch unternimmt D'ONOFRIO 131.

285 DELLI 53; konjunktivisch u. a. bei MORTON 100, BRIZZI 40, wohl erstmals vermutet von Friedländer, Römische Barock-Brunnen (1922) 7f.

286 FABRETTI 192.

287 In Rom v. a. von F. Zuccari in Stichwerken verbreitet, vgl. IRMSCHER 126f.

288 ANHANG III/B1 und B5.



58. Pomarancio: Die zwölf Winde; Rom, Pal. Vaticano, Torre dei Venti, Deckenfresko der Sala della Meridiana (1580/81)

Demnach könnte über Existenz und Inhalt einer früheren Inschrift spekuliert werden, die sich u.U. auf das Thema des ersten Zustands bezogen hat. Die Reproduktionen bei Fulvio-Ferrucci und Parasacchi geben darüber keine Auskunft. Der Kartuschenspiegel ist beidesmal ohne Aufschrift abgebildet. Kartuschen dieser Form hatten im 16. Jahrhundert häufig, ohne eine Inschrift oder ein Spiegel-Bild zu tragen, als eigenständiges Ornamentmotiv Verwendung gefunden. Als Beispiel in der Brunnenkunst kann erneut auf die Florentiner Fontana del Nettuno Ammannatis verwiesen werden, deren Beckenrand ebenfalls aufwendig gestaltete Kartuschen mit blankem, kontrastierend hellem Kartuschenspiegel schmücken (Abb. 35). Vermutlich hat Landini diese „intagli et ornamenti“²⁸⁹ als besonders modernes, florentinisches Element der Brunnendekoration in die Gestaltung miteinbezogen, ohne diesen Kartuschen eine

289 In den „Capitula“ als Elemente des Sockels so bezeichnet, vgl. ANHANG I/D5.

Funktion als Informationsträger bildlicher oder epigraphischer Art zuweisen zu wollen²⁹⁰. Im Rahmen der Umgestaltung unter Papst Alexander VII. wurden schließlich die freien Spiegelflächen ausgenutzt, um darauf den Namen des Initiators dieses Unternehmens zu verewigen.

Auftraggeber und Ursache der „Restauratio“. Papst Alexander und „Festina lente“

Erinnert man sich an das merkwürdige Desinteresse der Forschung bezüglich der Ikonographie des ersten Zustands, so verwundert es nicht, daß auch die Bedeutung der Schildkröten lange Zeit unbeachtet blieb. Friedländer hat die

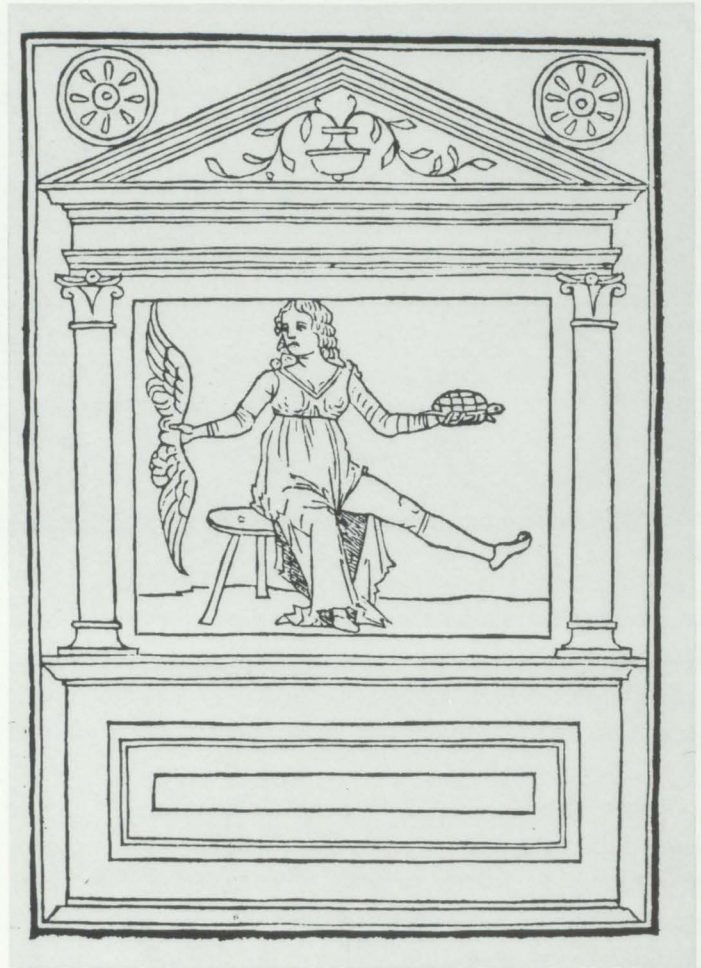
290 Die Vermutung von FEHL 134, man hätte aufgrund der moralischen Strenge des neuen Papstes Sixtus' V. den „Anstoß erregenden“ Brunnen nicht mehr vollenden können, braucht somit nicht weiter diskutiert werden.

Hinzufügung der Tierbronzen als „geistreichen Einfall“ bezeichnet²⁹¹. Für Benocci besitzen sie einen „significato positivo, usato come attributo di virtù cristiane“ und D’Onofrio möchte sie, wie bereits erwähnt, als Ersatz für die fehlenden vier Delphine aus den „Capitula“ identifizieren. Demnach wäre der Brunnen etwa 75 Jahre lang bewußt unvollendet geblieben, was als höchst unwahrscheinlich gelten darf²⁹².

Die dominierende, auffällige Anbringung am oberen Schalenrand und das hieroglyphisch-literarische Motiv der Schildkröte schließen eine ornamentale, inhaltsfreie, rein schmückende Funktion aus. Zudem gehören Schildkröten nicht zum Motivvorrat des Brunnengenres, wie etwa Delphine, Putti oder Tritone. Die skurrilen Tierbronzen wurden schnell zum volkstümlichen Charakteristikum des Brunnens. Die Anlage verdankte den Schildkröten ihren Namen. In der 1763 erschienenen spätesten Auflage von Filippo Titi Romführer bewundert der Herausgeber Bottari „la bella fontana detta volgarmente delle Tartarughe“²⁹³. In der ersten Ausgabe des Werks (1674) wird der Brunnen noch als „Fontana di Piazza Mattei“ bezeichnet²⁹⁴. Die von den sonderbaren Tieren angeregte Änderung des Brunnennamens muß sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchgesetzt haben. Im 19. Jahrhundert hieß schließlich sogar der Platz eine gewisse Zeit lang Piazza della Tartarughe.

Betrachtet man die Schildkröten zunächst als eigenständiges Motiv, losgelöst vom Brunnenkontext, so hat das Motiv meist eine Bedeutung als Tiersymbol und findet sich vorwiegend in emblematisch-allegorischen Darstellungen. Die christliche Ikonographie hatte die Schildkröte ursprünglich als Zeichen mit negativer Bedeutung verwendet. Dem chthonisch-erdverbundenen, irdisch-vergänglichkeitsspezifischen Charakter entsprechend wurde das Symbol der Schildkröte zur Verdeutlichung heidnisch-häretischer Inhalte herangezogen²⁹⁵. Auch im Zusammenhang mit antiken Themen findet sich die Schildkröte als Symbol der Erdverbundenheit. An den Sockelfüßen von Antonio Pollaiuolos Bronzegruppe „Herkules und Antäus“ versinnbildlicht das Tier die Abhängigkeit des erdrückten Riesen von seiner Mutter Terra²⁹⁶.

Die ikonographisch wichtigste Eigenschaft der Schildkröte ist jedoch ihre Langsamkeit. Als Allegorie der „Tardità“ beschreibt Cesare Ripa eine Frau, deren Hauptattribut eine große Schildkröte darstellt, auf der sie reitet²⁹⁷.



59. „Hieroglyphe“, aus: F. Colonna, *Hypnerotomachia*, 1499

Als Antipode von Schnelligkeitssymbolen findet die Schildkröte bei allegorischen Darstellungen der „Temperantia“ oder der „Maturitas“ Verwendung, indem sie das retardierende Element verkörpert. Die „beliebteste Maxime der Renaissance“²⁹⁸ – „festina lente“ – kann dementsprechend die Schildkröte im Bild als Gegenstück zu Segeln, Pfeilen oder anderen „Velocità“-Symbolen zeigen. Als Motiv der Langsamkeit findet sie sich in einer mediceischen Impresa an der Fassade von Buontalenti's Grotta Grande im Boboli-Garten. Auf dem Panzer des langsamen Tiers ist ein Segel als Festinatio-Symbol angebracht.

Ein etwas früheres Beispiel wird in Francesco Colonnas „Hypnerotomachia“ präsentiert. Dem Helden Poliphilo wird von seiner Begleiterin Logistica eine allegorische Figur vorgeführt²⁹⁹ (Abb. 59). Sie beschreibt und erklärt dem Träumenden den Sinn dieser „hieroglyphe“. Die dargestellte „matrona“ – so die Beschreibung – hält in der Rechten ein Flügelpaar und sitzt entspannt auf einem Stuhl. Die linke Körperseite ist dagegen in Aktion gezeigt, das Bein

291 FRIEDLÄNDER, Römische Barock-Brunnen (1922), S. 8.

292 D'ONOFRIO 129f, BENOCCI 201.

293 TITI-BOTTARI 86.

294 TITI 172.

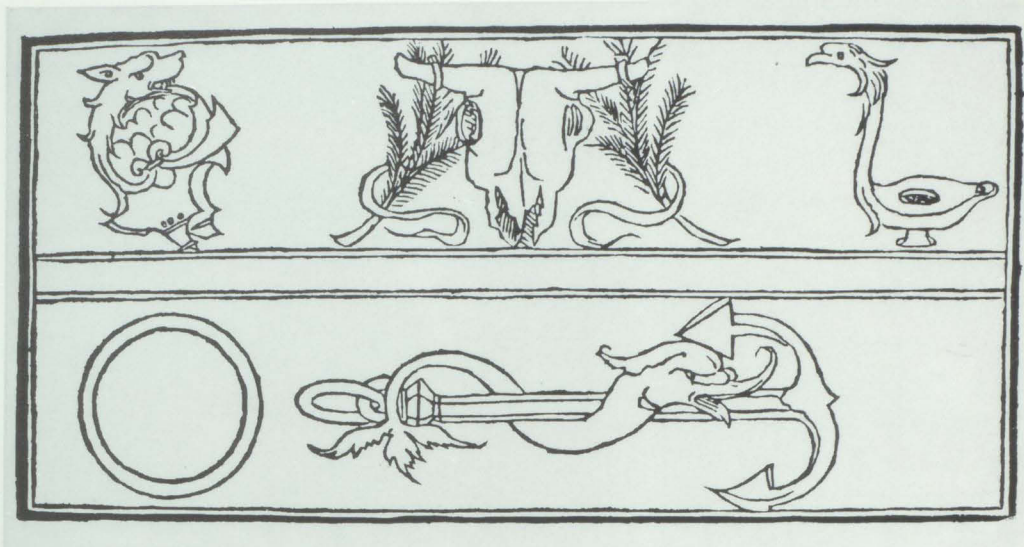
295 Vgl. zu den antiken Quellen HERMANN 78.

296 Florenz, Bargello, vgl. WEIHRAUCH 91.

297 RIPA 508.

298 So WIND 118.

299 COLONNA 125f.



ist ausgestreckt, in der Hand hält die Frau eine Schildkröte. Das fehlende Lemma lautet, so die Logistica: „Velocitatem sedendo, tarditatem tempera surgendo“³⁰⁰. Als Motto läßt sich diese Aufforderung mit dem augusteischen „festina lente“ gleichsetzen³⁰¹.

Edgar Wind hat 1958 in einer unscheinbaren Fußnote seiner „Pagan mysteries in the Renaissance“ auf die ikonographischen Parallelen zwischen den Attributen der „matrona“ Colonnas und den Tiermotiven des umgebauten Schildkrötenbrunnens hingewiesen, die sich somit als symbolisch antagonistische Attribute der Bronzeknaben interpretieren lassen. Wind hatte damit unvermittelt das Thema des umgestalteten Brunnens entdeckt³⁰². Die „Contrarietas“³⁰³ des Schildkröten- und Delphinmotivs hat folglich einen emblematischen Hintergrund. Die Kombination langsamer und schneller Tiere im Ikon des Festina-Lente-Emblems basiert auf einer langen Tradition. Als Beispiel kann auf die Stuckdekoration des sog. Gabinetto del Delfino e della Salamandra der Engelsburg verwiesen werden. Fälschlich wurde in dem dort wiedergegebenen linken Tier ein Salamander erkannt. Tatsächlich handelt es sich um ein Chamäleon, von dem Andrea Alciati berichtet, daß seine Bewegungen so langsam seien „wie die der Schildkröte“³⁰⁴. An den Schwänzen ineinander verschlungen, verbinden sich die gegensätzlichen Eigenschaften der Tiere zum rechten, idealen Mittelmaß.

Mühe los läßt sich diese Interpretation von Delphin und Chamäleon auf den Schildkrötenbrunnen übertragen. Die Umgestaltung des Brunnens unter Alexander VII. stellt somit nicht nur eine additive Ergänzung der Ikonographie dar, sondern verändert die Bedeutung der Anlage grundsätzlich. Aus dem Windbrunnen Landinis wurde der Festina-Lente-Brunnen Alexanders VII. Die mythologisch-naturspezifische Thematik des ersten Zustands wich einem emblematischen Sujet. Die ursprünglich einzeln benennbaren Windfiguren werden zu Attributträgern uminterpretiert, die ohne individuelle Benennung in ihrer Bewegung einen abstrakten Begriff, die „Bewegtheit“ verkörpern. Dabei kann nicht ausgeschlossen werden, daß die Figuren bewußt als Winde in die Darstellung des Schnelligkeitsaspekts miteinbezogen wurden. Andrea Alciati weist bei der Erörterung des augusteischen „festina lente“ an erster Stelle auf Neptun als Zügler der ungestümen Winde hin³⁰⁵.

Leider fehlen uns bis heute jegliche Hinweise auf die Ursache dieser Umgestaltung. Es kann nur spekuliert werden, daß Papst Alexanders großes Interesse an der Ausgestaltung öffentlicher Plätze mit anspruchsvoll literarischen Denkmälern auch in der Umgestaltung dieses Brunnens sichtbar wird. Vergleichbar wäre die Aufstellung von Berninis Obelisk und Elefant vor S. Maria sopra Minerva, der als „Impresa“³⁰⁶ des Papstes den kleinen Platz als Bühne in Anspruch nimmt. Eine Belebung des Interesses an Hieroglyphen – und das Festina-Lente-Emblem wurde als Hieroglyphe betrachtet³⁰⁷ – war in Rom durch die Schriften Athanasius Kirchers ausgelöst worden, der in den frühen 1650er Jahren fünf umfangreiche Bände mit Interpretatio-

300 Ebenda 126.

301 Vgl. Sueton, der in der Vita des Augustus (Abs. 25) das „Eile mit Weile“ als Augustus' Wahlspruch bei militärischen Unternehmungen erwähnt.

302 WIND 124 Anm. 22; von FEHL 135 u. 137 Anm. 34 mit einer Reihe weiterer Beispiele übernommen.

303 So bez. ERASMUS VON ROTTERDAM 164 in seinen „Adagia“ ein wichtiges Charakteristikum von Emblemen.

304 „Motus ei tardus, ut testudini“, ALCIATI 255 b.

305 ALCIATI 117 b.

306 HECKSCHER 157.

307 Vgl. COLONNA 61 oder ALCIATI 117 a, sowie WIND 365.

nen von Obeliskenschriften veröffentlicht hatte³⁰⁸. Schon Erasmus von Rotterdam betont in den „Adagia“ im Rahmen der Erörterung des Sprichworts „festina lente“, daß
„unter so vielen Sprichwörtern kein anderes mehr verdient, an allen Säulen, an die Tore aller Kirchen geschrieben zu werden, und zwar mit goldenen Lettern. Ebenso sollte es an die Portale der Fürstenhöfe gemalt und in die Ringe der Regierenden eingegraben werden. Die Zepter der Könige sollten mit diesem Wort reden, und schließlich sollte es auf allen Denkmälern stehen und durch sie überall hervorgehoben werden“³⁰⁹.

Als öffentliches, repräsentatives Brunnenmonument konnte die Fontana delle Tartarughe diese politisch-pädagogische Aufgabe übernehmen. Es hat dabei den Anschein, als sollte der manieristische, nur verdeckt mit einem Thema besetzte Brunnen Landinis zu einem moralisierenden, „sinnvollen“ Objekt umgestaltet werden. Insofern kann nicht vom „Feigenblatt der Ikonographie“³¹⁰ gesprochen werden, da es sich keineswegs um einen zensierenden Eingriff handelte, sondern um die Umwandlung eines mythologischen Themas in ein literarisch-didaktisches. Die primär formalästhetische Wirkung des populären Brunnens wurde instrumentalisiert, um als bildliche Darstellung einer Lebensweisheit bzw. Devise zu wirken.

Auch die zweite thematische Besetzung der Anlage ist nie in das Bewußtsein der Betrachter und Bewunderer des Brunnens eingegangen. Ebenso wenig wie nach Fertigstellung des Landini-Brunnens von einer Fontana dei Venti die Rede war, sprach man nach 1658 von einem Festina-Lente-Brunnen. Von seiten der schwärmerischen Kunstgeschichtsschreibung ist dies bis in die jüngste Zeit hinein begrüßt worden³¹¹. Das Interesse des Betrachters – auch des Fachmanns – wandte sich nach wie vor der formalen Erscheinung zu³¹². Der Brunnen wurde bis heute vorwiegend als ein Kunstwerk ohne ikonographische Kompo-

nente behandelt. Man hat in dem Brunnen und in der suggestiven Selbstverständlichkeit seiner bizarr agilen, gleichzeitig harmonisch symmetrisch kombinierten Knabenakte den „most distinguished Roman fountain of its time“³¹³ erkannt. In der Klassifizierung als „work of great elegance and charm“³¹⁴ schwingt im Hintergrund beständig die Definition des Manierismus als Epoche des L'art pour l'art mit. Dabei kann diese schwärmerisch wertende Betrachtungsweise kaum als ahistorisch abgelehnt werden. Wie sich gezeigt hat, war der Brunnen immer als ein ästhetisches, nahezu nie als ein informatives Werk betrachtet worden. Die Äußerungen zu dem Brunnen – Guiden-, Viten-, und autobiographische Literatur – bezogen sich auf die künstlerische Qualität, die Schönheit und die originelle Motivik, ohne diese als Träger von Inhalten zu untersuchen. Ausnahmsweise gibt es zwischen dem Urteil einschlägiger populärwissenschaftlicher „Fontane-di-Roma“-Werke, der schöngeistigen Romdichtung und der kunsthistorischen Bewertung kaum einen Unterschied. Diese seltene Harmonie muß suspekt erscheinen, auch wenn sie als Beleg für die hohe künstlerische Qualität des Brunnens herangezogen werden kann.

Die weitere Geschichte des Brunnens erschöpft sich in – angeblich besonders häufigen – Reparaturen am Leitungssystem. Die Rohre verkalkten sehr schnell und mußten ständig gereinigt werden³¹⁵. Rückblickend scheint die Verpflichtung Mutio Matteis zum „tener netta la fonte“ von der zuständigen Kongregation durchaus berechnet, wobei nicht erwiesen ist, daß sich Mutio oder seine Nachfahren an die Verpflichtung auch gehalten haben. Zwei jüngere Inschriften am Sockel des Brunnens geben Zeugnis von solchen Ausbesserungsarbeiten. Sie dokumentieren Eingriffe im 19. und in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts, verantwortlich zeichnen beidesmal der „S.P.Q.R.“. Im vergangenen Jahrhundert erfolgte auch die teilweise Überpflasterung des Bassin-Randes, der seither unter dem um etwa 30 Zentimeter erhöhten Platz-Niveau verschwunden ist³¹⁶. Vermutlich in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts wurden den Bronzeknaben kleine keusche Feigenblätter angeheftet, angeblich auf Veranlassung einer päpstlichen Sittenkommission³¹⁷. Mittlerweile sind diese wieder teilweise entfernt worden.

308 Leider findet sich in der historischen und kunsthistorischen Literatur zum Mäzenatentum Alexanders VII., zu Bernini und zu Kircher – soweit überschaubar – bislang keine Äußerung zur Umgestaltung des Brunnens der Piazza Mattei.

309 ERASMUS VON ROTTERDAM 166f. (übers. v. A. Gail).

310 So FEHL 135.

311 Zur exemplarischen Verdeutlichung dieses Ansatzes ein anschauliches Zitat:

„Das höchste Glück des Brunnens aber war, daß seine Schönheit die ihm zugedachte Ikonographisierung überwand und die Schildkröten, wohl vom Anfang ihrer Existenz an, ihre Beschauer ohne den Umweg über das Nachdenken zur Freude an dem Wasserspiele führte und die altkluge Devise mit ihrem Wortwitz unerkannt bleiben ließ. Unbefangene Freude und Schönheit siegte wie im Märchen strahlend über kluge Einfälle, die nichtsdestoweniger, wie wir es vielleicht am Beispiel der Geschichte der Schildkröten auf Landinis Brunnen erlebt haben, wohl Handlanger, ja selbst Anlaß der Kunst sein können, wenn auch nicht die treibende Kraft ihres schlagenden Herzens. ... – ob schönster Sieg der Kunst über das grübelnde Forscherauge! – ...“, FEHL 135f.

312 Harald KELLER 70 erklärt die Hinzufügung der Schildkröten entsprechend als stilbedingte Reaktion des Barock auf die „unnatürlich erscheinende Haltung der Knaben“.

313 POPE-HENNESSY 117.

314 Ebenda.

315 BIOLCHI 86; die genauen Daten zur Restaurierungsgeschichte sind bei BENOCCI 190ff. verzeichnet.

316 Auf dem Letarouilly-Stich (1840) noch sichtbar, auf den frühen Photographien (um 1900) bereits verschwunden.

317 FEHL 135.

Als Italien 1940 in den Krieg eintrat, verbrachte man die durch Bombenwurf bedrohten Bronzefiguren des Brunnens ins Depot des Museo di Roma im Palazzo Braschi, die Brunnenarchitektur verblieb vor Ort³¹⁸. Nach Kriegsende verzögerte sich die Rückführung der ausgelagerten Brunnenfiguren, bis auf Initiative eines Kolumnisten der Zeitschrift „L'Urbe“ im Jahr 1948 der Brunnen in alter Form wiederhergestellt wurde³¹⁹. Die Originale der vier Schildkröten befinden sich heute im Palazzo Braschi und wurden am Brunnen durch Kopien ersetzt. Offensichtlich bestand die Gefahr des Diebstahls der leicht transportablen Tierbilder³²⁰.

1965 schließlich brachte die labortechnische Untersuchung eines der Bronzeknaben einen Herstellungsfehler aus der Entstehungszeit der Bronzeplastik ans Licht. Das Bein des Knaben war durch Korrosion zunehmend beschädigt worden. Als Ursache des Schadens fand man eine in das Bronzebein eingefügte Eisenschiene, die anscheinend vom jungen Landini zur Stabilisation oder Ausbesserung eines Gußfehlers an unsichtbarer Stelle angelötet worden war

318 BIOLCHI 86; BRIZZI (Abb. 37).

319 Der anonyme Autor des spöttischen Artikels nennt sich bescheiden „Lo Scoccione“ (vgl. Lo SCOCCIONE 1 f.).

320 BERGENGRUEN 61. Eine der Schildkröten wurde 1979 gestohlen.

321 MORTON 105. Die bisher letzte Restaurierung des Brunnens fand Ende der 1970er Jahre statt (vgl. ausführlich bei BENOCCI 191).

und nun zu einer zersetzenden chemischen Reaktion geführt hatte. Der Schaden konnte behoben werden³²¹.

Mittlerweile drohen dem Brunnen jedoch weit größere Schäden, wenn nicht gar die völlige Zerstörung. Auf der als großer Parkplatz genutzten Piazza Mattei herrscht während Inversionswetterlagen eine außerordentlich starke, durch Autoabgase verursachte Luftverschmutzung. Im hoch aufsteigenden Strahl der zentralen Fontäne löst sich diese verschmutzte Luft. Der Brunnen „wäscht“ gewissermaßen die Luft des Platzes. Bedingt durch die ständige Verstopfung der vier Tazza-Abflüsse nimmt dieses Schmutzwasser nun seinen un gelenkten Lauf über den Rand der bekrönenden Schale und rinnt über die Bronzekörper der Brunnenfiguren.

Die Spuren dieser Zerstörung sind mittlerweile nicht mehr nur optischer Art, das Material ist in seiner physischen Substanz angegriffen (vgl. Abb. 11, 28). Für die Diskussion der Ikonographie war es nicht unerheblich, daß einige motivische Details – etwa die Kopfbedeckungen der Wasserspeier am Tazza-Boden – bereits nicht mehr zweifelsfrei zu erkennen sind. Wo „konservierende“ Photographien fehlen, steht die Forschung bereits vor einer Ruine aus Stein und Bronze und ist auf spekulatives Sehen angewiesen. Anscheinend ist der gefährlich ästhetische Reiz dieser Ruine noch immer groß genug, um die Kenntnisnahme der Alarmzeichen und eine dringend nötige Reaktion darauf zu verhindern.

ANHANG I:

Dokumente zur Brunnenbaugeschichte und zum Œuvre Landinis

Die beiden wichtigsten Dokumentensammlungen werden heute im Archivio Storico Capitolino (= Arch. Cap.) aufbewahrt. Zum einen handelt es sich um eine Zusammenstellung von Zahlungsanweisungen für die Kasse der städtischen Verwaltung (cred. VI, Bände 23 und folgende), die jeweils den Namen des Handwerkers oder Künstlers, seine erbrachten Leistungen und den dafür auszuzahlenden Lohn verbuchen¹.

Die zweite relevante Archivaliensammlung (cred. IV, Band 103) beinhaltet Abschriften von den Beschlüssen der „Congregatione sopra le strade e le fontane“ sowie von den Protokollen der Sitzungen im Zeitraum von 1577 bis 1588².

Die von mir eingesehenen Archivalien werden nur durch ihre Signatur bezeichnet. Soweit mir die Einsicht nicht möglich war, die Texte folglich aus der Sekundärliteratur entnommen sind, ist ein Veröffentlichungsnachweis hinzugefügt. Die Dokumente sind chronologisch angeordnet.

D1 20.12.1580
Nachdem die Wasserleitung der Acqua Vergine bis zur Piazza Rotonda (Palazzo Crescenzi) fortgeschritten war, beschließt die Congregatione den Weiterbau: „*alla piazza delli Matthei, nella qual piazza si debba far la fonte, che era destinata in piazza Giudea, con che il sr. Mutio Matthei si oblighi a fare mattonare detta Piazza a sue spese et tener netta la fonte*“.
Arch. Cap., cr. IV, Band 103, S. 10r.

D2 13.4.1581
Zahlungsanweisung, Kapitäl: „*a m. Gio. Batta Mazza scudi cinquanta di moneta et b. quattro per la valuta di condutti grossi de palmo {uno; Anmerkung von Pecchiai} de diametro n. 317 che lui ha dato all'opera del condotto della fonte da farsi alla piazza de Mattei a b. 12 l'uno montano sc. 38 b. 4 e per condutti piccoli di 2/3 di diametro, che servono per portare l'acqua del vaso di detta fonte sono n. 200 a b. 6 l'uno montano scudi 12 ecc.*“
Arch. Cap., cr. VI, Band 23, S. 172; PECCHIAI 81

D3 1.6.1581
Zahlungsanweisung, Kapitäl: „*a mastro Nicolo Sanese in Borgo Novo ottonaro ... per la valuta d'una chiave di bronzo che lui ha fatto insieme con la sua fistola, che serve per la fonte della piazza de Mattei da potere dare la misura della quantità dell'acqua alla detta fonte ecc.*“
Arch. Cap., cr. VI, Band 23, S. 175, PECCHIAI 81

1 „Registro di Mandati a favore degli Officiali, et Artisti del Pop. Rom.“. Band 23 beinhaltet die Zahlungen der Jahre 1576–1583.
2 „Congregaz̄ni e Decreti per l'Acqua di Salone, e concessione della med̄ma ecc.“; der erste Hinweis auf diese wichtige Quelle bei LANCIANI IV, 14f.

D4 4.6.1581
Beschlul der Kongregation: „*Che si dia principio quarto prima a fare il Vaso della Fonte di Piazza Matthei, et che il Sig. Mutio Matthei faccia mettonare la Piazza*“
Arch. Cap., cr. IV, Band 103, S. 11r

D5 28.6.1581
„Die XXVIII Junij 1581. [Als Marginalie hervorgehoben: *Capitula super constructione fontis Matthayorū*] Capitoli et conventioni dell' opera della Fonte di piazza Matthei. / In prima m° Thadeo Landini Fiorentino farà la Fonte detta di opera di marmi bianchi, di pietra del mastro, et di pietre mischie di pietre del Popolo cio è in questo modo et co' l'infra'te misure / Li dua schalini saranno di marmo saligno, conforme al modello di trequarti di pal. di grossezza, et habbià à essere l'ultimo schalino di pal. 21. di diametro et larghi li schalini pal. 3¹/₂ / Le quattro cocchiglie da basso al piano delli schalini saranno pal. 7. lunghe, et pal. 4. larghe, di porta santa et conforme al modello. / Li quattro vasi delle cocchiglie di africano saranno lunghe pal. 8. larghe pal. 4. alte pal. 5¹/₂. et il labro di sotto sarà alto pal 4. / Il piede frà detti quattro vasi et sotto le quattro figure sarà di marmo bianco, co' l'intagli et ornamenti, come stà nel modello, il quale sarà alto pal. 5¹/₂ et pal. 6. per facciata, / Li otto Delfini di pietra mischia, / Le quattro figure attaccbate al piede di mezzo che sostiene l' ultima tazza saranno alte pal. 6. di marmo bianco et bellissimo co' le sue proportioni conformi al modello. / La Tazza sopra le dette quattro figure di africano di pal. 8. di diametro, di pal. 1¹/₂ di grossezza, / Che tutte le sopradette misure si debbano osservare, et più ò meno secondo che parerà al giuditio di ms Giacomo della Porta / Per il prezzo della detta opera se gli promette scudi mille di moneta, impe[. . .] quando sarà finita, se parerà alli Sig. Cons. pro tempore et al Sig. Priore et Diputati farla stimare, et essendo stimata più prezzo, no' se gli habbia à dare più, et se fosse stimata mancho, se gli habbia da dare quel mancho, / Così il Sig. Franc° Calvi et Sig. Curtio Sergardi Cons.ri della Camera di Roma, il Sig. Baltassarre Cenci Priore delli Caporioni Sig. Alessandro de Grandi Deputato, Sig. Adriano del Cavallieri Deputato sopra le Fontane, in vece et nome dell' Inclito Popolo Ro. et in ogni miglior mo' ~ promettono et si obligano osservare li sopradetti Capitoli, et similmente detto m° Thadeo Landini Fiorentino promette alli sopradetti Sig.ri come di sopra per il Popolo Romano, dar finita detta Fonte di piazza Matthei per tutto il mese di Aprile prossimo futuro dell' Anno 1582 in quel modo et forma che nelli detti capitoli si contiene, et perciò li sudetti Sig.ri obligorno li beni del sodetto Popolo Romano, et detto m° Tadeo Landini fiorentino se et suoi heredi et beni mobili et immobili praesenti et futuri, in ampliori forma Camerae con le clausole solite et consuete, da possere estendersi al presente Instró. Le quale cose promettono osservare et non contrafare et così giurorno ~ tactis ~ Actum in Capitolio in Palatio dno ~ Conservatorú die 28. Junij 1581 Indictione VIII, p'ntibus ms Bart° Gritti Architecto et ms. Nicolò Piroti Romano nor° Testimonij ~ / Et in continente alla presentia delli sodetti Testimonij. / Il Sig. Mutio Matthei Gentilhuomo Ro. per il detto Thadeo Landini, et a sue preghiere, sapendo alle predette cose, non

esser tenuto ma volendo esser tenuto, stà {da?} sicurtà et promette per la somma et quantità delli denari che al detto m^o Thadeo si daranno per detta opera, et per ciò detto Sig. Mutio presente oblige se suoi beredi, beni mobili et immobilum alli prefati Sig. presenti et recipienti, per il detto Po. Romano, et il detto m^o Thadeo promette al prefato Sig. Mutio Mattei rilevarlo indenne, et frà venti giorni darli sicurtà di revarlo indenne. Pro quibus ~ Juraverunt ~ presentibus eisdem Testib. ~“

Arch. Cap., cr. IV, Band 103, S. 12v-13; D'ONOFRIO: *Acque e fontane* (1977), S. 578; mit Abweichungen auch bei PECCHIAI 49

D6 3.7.1581
Zahlungsanweisung, Kapitoll: „mastro Galeazzo Gallo scarpellino da Castelgandolfo ... per la valuta di dui pietre grosse, che servono per la divisione dell'acqua del condotto della fonte di piazza Mattei, cioè una alla piazza della Rotonda ... et una alla strada delli Catinari ecc.
sc. 20,—“

Arch. Cap., cr. VI, Band 23, S. 175; PECCHIAI 81

D7 13.7.1581
Beschluss der Kongregation: „Che le figure del vaso da farsi nella Fonte di piazza Mattei, si facciano di bronzo, con scudi trecento di più delli Mille, purchè vi siano denari“

Arch. Cap., cr. IV, Band 103, S. 13v

D8 13.11.1581
Zahlungsanweisung, Kapitoll: „a m. Tadeo Landini scultore scudi cento di moneta a buon conto dell'opera della fonte et ornamento da farsi nella piazza de Mattei, et questo come per ordine dell'Ill.ma Congregatione et signori Deputati
sc. 100,—“

Arch. Cap., cr. VI, Band 23, S. 191; PECCHIAI 81

D9 29.1.1582
Zahlungsanweisung, Kapitoll: „a m^o Tadeo Landini ... sc. 100,—“

Arch. Cap., cr. VI, Band 23, S. 192 (bei Pecchiai nicht verzeichnet)

D10 21.3.1582
Zahlungsanweisung, Kapitoll: „a mastro Tadeo Landini scultore sc. cento li quali se gli danno a buon conto dell'opera dell'ornamento della fonte della piazza Mattei et questi sono oltre li altri sc. 300 che lui ha havuti
sc. 100,—“

Arch. Cap., cr. VI, Band 23, S. 192; PECCHIAI 82

D11 10.5.1582
Zahlungsanweisung, Kapitoll: „a m. Tadeo Landini ... a buon conto ... oltre li 400
sc. 150,—“

Arch. Cap., cr. VI, Band 23, S. 193; PECCHIAI 82

D12 19.6.1582
Zahlungsanweisung, Kapitoll: „a m. Tadeo Landini ... a buon conto dell'opera dell'ornamento della fontana della piazza de Mattei li quali per l'opera che fino al presente giorno da m. Giacomo della Porta si è visto se li posson dare, et sonno oltre li altri scudi cinquecento cinquanta che lui ha havuti ecc.
sc. 150,—“

Arch. Cap., cr. VI, Band 23; S. 193; PECCHIAI 82

D13 3.1.1583
Zahlungsanweisungen, Kapitoll: „a mastro Pietro Brezzella per congiungere et serrare il condotto che dal castello della Trinità va alla piazza de Mattei fino alli 2 del presente
sc. 68,—“

D14
„a mastro Gasparo stagnaro alla Dogana per la valuta di libre 1932 di condutti di piombo lavorato, che lui ha fatto per imboccare il condotto della fonte di piazza Mattei
sc. 96,60,—“

Arch. Cap., cr. VI, Band 23, S. 197; PECCHIAI 82

D15 15.1.1583
Zahlungsanweisung, Kapitoll: „a mastro Nicolò fornaciario per la valuta di condutti piccoli n. 260 che lui ha dato per il condotto della fonte di piazza Mattei ecc.
sc. 20,40—“

Arch. Cap., cr. VI, Band 23, S. 197; PECCHIAI 82

D16 November 1583
Zahlungsanweisung, Kapitoll: „A m. Tadeo Landini ... a bon conto de lavori fatti et da farse per la fonte de piazza Mattei ecc. sc. 100,—“

Arch. Cap., cr. VI, Band 24, S. 86; PECCHIAI 82

D17 13.3.1584
Sitzungsbeschluss der Brunnenkongregation den Weiterbau des Mattei-Brunnens betreffend: „Et quod mag. ci d. ni deputati ad Fontem platea Matthaieia, unacum Ills. mis d. nis Coss. et Priore auctoritatem habeant concordandi cum Magistro opus fontis praedictae faciente [hier ist wohl Landini gemeint], et pretium imponendi figuris conficiendis, attenta nova forma eide' fonti constituenda propter illius depressionem faciendam“

Arch. Cap., cr. IV, Band 103, S. 44r

D18 29.3.1584
Zahlungsanweisung, Kapitoll: „A m. Tadeo Landini scultore ... a bon conto ecc. oltre alli sc. 1200 che lui ha havuti ecc. sc. 100,—“

Arch. Cap., cr. VI, Band 24, S. 90; PECCHIAI 82

D19 Mai 1584
Zahlungsanweisung, Kapitoll: „A m. Tadeo Landini ... sc. 50,—“

Arch. Cap., cr. VI, Band 24, S. 91 (bei Pecchiai nicht verzeichnet)

D20 9.5.1584
Zahlungsanweisung, Kapitoll: „A m. Tadeo Landini ecc. a buon conto ecc. oltre li sc. 1300 ecc. sc. 50,—“

Arch. Cap., cr. VI, Band 24, S. 91; PECCHIAI 82

D21 17.5.1584
Zahlungsanweisung, Kapitoll: „A mastro Matteo ferraro alla Rotonda ... per libre 83 di spranghe et un palo che lui ha dato per servizio della fonte de piazza Mattei et lavatorio della piazza del Popolo ecc.
sc. 3,73“

Arch. Cap., cr. VI, Band 24, S. 91; PECCHIAI 82

D22 8.7.1584
Kongregationsbeschluss: „Ponanturque etiam circum circa Fontem publicam Platea Matthaieiorum pro illius conservatione columnas marmoreas affixas, cum virgis et ferreis spranghis, de una ad aliam conglomeratis et plumbo infixis“

Arch. Cap., cr. IV, Band 103, S. 45r

D23 2.8.1584
Zahlungsanweisung, Kapitoll: „A mastro Antonio Brambilla ferraro in piazza d'Agone ... a buon conto del parapetto di ferro che lui fa per

- la fontana di piazza Mattei per ordine della Ill.ma Congregazione
sc. 50,—
Arch. Cap., cr. VI, Band 24, S.93; PECCHIAI 83
- D24 23.9.1584
Zahlungsanweisung, Kapitol: „A mastro Maffeo muratore per resto, saldo et integro pagamento della mettitura dell' ornamento della fonte di piazza Mattei, fatta da lui ogni spesa di muro et d'opere ecc., stimata ogni cosa sc. 60, de'quali in dui mandati n'ba havuti a buon conto sc. 40 sc. 20,—“
Arch. Cap., cr. VI, Band 24, S.95; PECCHIAI 83
- D25 23.10.1584
Zahlungsanweisung, Kapitol: „A mastro Francesco [Scardua; Anm. Pecchiali] scarpellino per la valuta delli quattro scalini di trevertino che lui ha fatto alla fontana di piazza Mattei ... sc. 17,16“
Arch. Cap., cr. VI, Band 24, S.96; PECCHIAI 83
- D26 15.7.1585
Zahlungsanweisung, Kapitol: „A mastro Gio. Batta ottonaro alli Catinari ... per la valuta di otto palle ottone fine per la fonte de piazza Mattei che pesano libre 71 a b. 25 la libra. sc. 17,25“
Arch. Cap., cr. VI, Band 24, S.100; PECCHIAI 83
- D27 13.8.1585
Zahlungsanweisung, Kapitol: „A mastro Antonio Brambilla ferraro in Agone, et per lui a mastro Hieronimo de Rossi suo cessionario ecc. per resto et integro pagamento del parapetto de ferro che ha fatto per fare la fontana de piazza Mattei ecc. sc. 82,12“
Arch. Cap., cr. VI, Band 24, S.100; PECCHIAI 83
- D28 13.3.1586
Zahlungsanweisung, Kapitol: „A Alexandro Carottiero per carrettate quattro cento dicitotto di terra che lui ha levato della piazza Mattei dove se è fatto il mattonato a torno alla fontana per prezzo de b. cinque la carrettata, la qual piazza è bisognato metterla a livello con la sua pendentia per rispetto de l'ornamento della fontana acciò havesse il suo piano ecc. sc. 20,90“
Arch. Cap., cr. VI, Band 24, S.102; PECCHIAI 83
- D29 13.3.1586
Zahlungsanweisung, Kapitol: „A mastro Pietro [Gucci, Anm. Pecchiali] scarpellino per lavori di scarpello fatti da lui per servitio della fonte di piazza Mattei ... sc. 37,—“
Arch. Cap., cr. VI, Band 24, S.105; PECCHIAI 83
- D30 5.3.1587
Zahlungsanweisung, Kapitol: „A mastro Pietro Brezella muratore a buon conto dell'opera delli dui condotti che lui deve fare per la fonte della piazza di S. Marco et di piazza Mattei ... sc. 200,—“
Arch. Cap., cr. VI, Band 25, S.29; PECCHIAI 83
- D31 23.3.1587
Zahlungsanweisung, Kapitol: „A m. Antonio Tassio a bon conto delli condotti di terra cotta che lui ha dati per seguitare per l'opere del condotto delle fonte di piazza Santo Marco et signori Mattei ecc. sc. 100,—“
Arch. Cap., cr. VI, Band 25, S.41; PECCHIAI 83
- D32 14.12.1587
Zahlungsanweisung, Kapitol: „A mastro Pietro Brezella per saldo di tutta l'opera delli condotti che lui ha fatto dalla cantonata di Sta. Maria Inviolata fino alla piazza di S. Marco et dalla detta cantonata fino alla strada della Ciambella dove imbocca nel condotto della fonte di piazza Matthei, la qual opra monta sc. 1823 et b. 35, delli quali ne ha havuti in sei mandati sc. 1200 ... sc. 623,35“
Arch. Cap., cr. VI, Band 25, S.134; PECCHIAI 84
- D33 4.5.1590
Zahlungsanweisung, Kapitol: „A m. Taddeo Landini a buon conto delle dua lupe di metallo che lui fa per l'ornamento della fontana di Campidoglio, che tanto è ordine di m. Jac. della Porta sc. 100,—“
Arch. Cap., cr. VI, Band 25, S.424; PECCHIAI 90
- D34 10.10.1591
Zahlungsanweisung, Kapitol: „A mastro Pietro Gucci scarpellino a buon conto de l'opra del vaso di marmo della fontana che al presente si mette in piazza Giudea ecc. sc. 50,—
A mastro Giovanni Perugino a buon conto della mettitura di detto vaso ... sc. 20,—“
Arch. Cap., cr. VI, Band 25, S.524f.; PECCHIAI 91
- D35 23.12.1594
Zahlungsanweisung, Kapitol: „A m. Giovan Pietro Signorino figlio del quondam m. Signorino Signorini, per la valuta di ruggia cento novanta di calce a b. 95 il ruggio, servita per servitio della selciata fatta in piazza Mattei sopra il condotto dell'Acqua Felice, e selciata della fontana, la qual monta sc. cento e b. quattro et 10 e b. sei per la portatura di detta calce a b. 3 il ruggio, monta sc. cinque e b. 10 ... sc. 110,20“
Arch. Cap., cr. VI, Band 26, S.89; PECCHIAI 98
- D36 um 1641
Zum Verbleib der vier restlichen Bronzedelphine vgl. eine Beschreibung des um 1590 aufgestellten Brunnens auf dem Campo dei Fiori: „Il 4° fonte dell'Acqua Vergine è in Campo di fiore versato da quattro delfini di bronzo in una conca grande di marmo“, aus einer „Relatione della città di Roma“ von Theodor Ameyden, um 1641; D'ONOFRIO 130
- D37 um 1658
„Le 4 statue della fontana delli Mattei per quello che si è possuto sapere dicono fussero pagate 300 sc. l'una“ Cod. Chigi H. II. 22, S.48; D'ONOFRIO 131 Anm. 5
- D38 1659
Bezahlung von zwei Scudi durch Andrea Sacchi an einen unbekanntem Zeichner: „per un disegno della fontana fatto per mostrar a Nostro Signore“
D'ONOFRIO 131; siehe auch D'Onofrio, Il Tevere e Roma (1970), S.54

ANHANG II:

Taddeo Landini. Die Lebensbeschreibung des Giovanni Baglione

GIOVANNI BAGLIONE: *Vita di Taddeo Landini, Scultore* (1649):

„Se ne venne Taddeo Landini Fiorentino a Roma nel papato di Gregorio XIII. & operò alcune cose in quel tempo.

Fe di marmo vna gran storia di mezo rilieuo, o u'è la lauanda de'piedi fatta da nostro Signore alli suoi Apostoli, figure del naturale, e maggiori. Fu posta nella cappella Gregoriana di S. Pietro in Vaticano, ma con occasione della nuoua fabrica d'ordine del Pontefice Paolo V. si leuò, e fu collocata sopra la porta della cappella Paolina di monte Cauallo, doue hora stà, e s'ammira.

Fece vn Tritone di marmo alla fontana di piazza Navona verso S. Iacopo delli Spagnuoli, e dicono, che sia il migliore de gli altri.

Fabricò il modello delle quattro figure rappresentanti giouani, che furono gettati di metallo, e posti in opera nella bella fontana a piazza Matthei, doue al presente stanno, e furono molto lodati, e come cosa eccellente in buon conto tenuti.

Alla Minerva nel diposito di Ambruogio Strozzi vi sono due puttini di metallo con fiaccole nelle mani, opera del Landini.

Dentrò la sala de'Signori Conservatori in Cápidooglio disegnò, e gettò la bellissima statua di bronzo di Papa Sisto V. che piega

la testa all'audienza, alza la destra alla benedittione, e porge il piede all'ossequio; belle, e degne attitudini di sommo Pontefice.

Fece diuere cose per particolari, delle quali, per non esser pubbliche, non farò mentione.

Taddeo fu amato e tenuto in conto da papa Clemente VIII. e creollo suo architetto, alla qual professione co'l suo genio era assai inclinato, ma la mal' fortuna volle, che sotto Sisto V. essendo egli andato a Fiorenza, & ivi datosi al buon tempo vi prendesse così fino, e terribile mal Francese, che poi giunto a Roma, e seruendo Papa Clemente, il mal grauemente dandogli nella testa, sfigurollo, & il naso gli cadde; onde non ardiua di comparire alla presenza del Pontefice; e più nonpotendo mettere in esecuzione cosa alcuna, s'ammalò di così fatta maniera, che quasi disperato, mancò ne'suoi più begli anni, e con dispiacere di tutti nel primi anni di Clemente VIII., qui in Roma terminò l'opere, e la vita.“ (BAGLIONE 63 f.)

„... mi ha fatto souenire d'alcune opere, che Taddeo Landini, parimente Scultore Fiorentino formò, e nella vita di lui da me non furono rámemorate; cioè a dire, l'adornaméto d'vn Christo in S. Maria Maggiore. Vn Cenacolo di marmo in San Pietro nella Gregoriana. Rappresentò in bronzo Gregorio XIII. per Alessandro Cardinal di Medici. E per tre luoghi fè Clemente VIII. alla Madonna di Loreto: in camera del Pontefice: & in casa Aldobrádini, benche alcune di queste cose hoggi non si vedano.“ (BAGLIONE 351 f.)

ANHANG III:

Beschreibungen und Abbildungen des 16.–19. Jahrhunderts

B1

FULVIO, Andrea: *L'antichità di Roma* [mit Zusätzen von Girolamo FERRUCCI], Venedig 1588, S. 321 f.

„Fonte nella piazza de'Matthei

Dopo che l'acqua di Salone si cominciò a tempo di papa Gregorio XIII. à condurre e tirare per varij luoghi della Città di Roma, per produr diversi fonti à commune & particolare uso, & comodità della Città, & suoi cittadini. Fra gli altri, che furono fatti dal publico, il piu vago, & bello, che sin hora vi si vede per il bello ornamento, che tiene è quello, che per ordine del popolo Romano procurandone ciò il Signor Mutio Matthei, fu fabricato nella piazza di essi Signor Matthei, ove anticamente si dice vi fusse il Circo Flaminio. In esso dunque vi sono quattro vasi mediocri fatti à somiglianza di alcune conchiglie marine rustiche di pietra, che chiamano mischio Africano scolpiti, sopra il quali vi sono quattro delfini di metallo, che da la bocca loro vi spandono dentro l'acqua; & sopra questi, quattro simulacri di giouani di grandezza del naturale parimente di metallo, con sì bello, & vago artificio fatti, che non inuidiano punto, al parer di molti, alle cose

de gli antichi, con somma industria, artificio & diligenza laurate: queste quattro statue bellissime alzano ciascuna di loro un piede diuersamente una dall'altra, il quale posano sopra la testa di detti delfini, quasi che co'l premergli il capo gli facciano gittar l'acqua da la bocca, l'altro piede lo distendono; si come all'incontro, con una mano, diuersa parimente una dall'altra, prendono per la coda detti delfini, & con l'altra à vicenda alzandola in alto, pare che facciano forza di sostenere con essa un vaso tondo dell'istessa pietra, ch'è nella sommità di detto fonte, come al meglio che si è potuto, si è dimostrato in questo disegno del naturale. Questo fra gli altri fonti, che sono in Roma à nostri tempi, è tenuto per il più bello, & perfetto, che vi sia, per la vaghezza, & eccellenza dell'opera. L'autore di questa bell'opera (perche non deue tralasciarsi) fu Taddeo Landini Fiorentino buono, & vago artefice di questo tempo, che le lavorò l'anno 1585. La spesa, che andò in tutta l'opera di questo fonte, per quanto intesida persone degne di sede, ascese alla sommi di mille, & dugento scudi, il quale pare prezzo bassissimo, poi che la bellezza, & eccellenza dell'opera si vede, che di gran lunga lo supera, & avanza.“

Ein Holzschnitt, der auf den Text folgt, zeigt die Westseite des Brunnens (Abb. 3). Sorgfältig sind die Körper der Knaben und die Formen der Muscheln reproduziert. Es fehlen die Reliefköpfe am Boden der Tazza, deren Wasserstrahlen sowie die obere

Fontäne. Die Kartuschen am Sockel sind deutlich hervorgehoben wiedergegeben, sie tragen keine Inschrift. Das untere Bassin ist nur schematisch und ohne begrenzende Stufen abgebildet, der Parapetto fehlt.

Vom selben Kommentator erschien im gleichen Jahr eine lateinische Rom-Guida (Bartholomeo Marliani: *Urbis Romae Topographia*, [mit Zusätzen von] Hier. Ferrutius Romanus) ebenfalls in Venedig. Der dortige Text zum Brunnen der Piazza Mattei (S.161) ist mit dem vorliegenden italienischen Text identisch, die Holzschnitt-Illustration wurde vom selben Druckstock abgenommen.

B2

SCHICKHARDT, Heinrich: *Rais in Italia*, 1598/1600

„Das hie ob verzeichnet Brenle bat uf dem Boden drei und oben ein Schalen, welche alle vier sampt der mitlen Seil von Stein sauber gehawen. Die drei B{ilder?} aber send etwas kleiner den lebensgroß ganz künstlich von Meß gegossen. Gibt oben kleine Spritzwasserle und unden aus den drei Telfen 3 Wasser in die undern Schalen.“

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. 4° 148b, fol. 22v; vgl. auch SCHICKHARDT-HEYD 160 und Friedländer, Vortrag (1910), sowie KUHN 28

Der Text findet sich auf einem Skizzenblatt Schickhardts (Abb.4), das vermutlich die Südansicht des Brunnens zeigt, wobei das schützende Geländer, die untere Brunnenschale sowie der gesamte Sockel des Brunnenstockes fehlen. Die flüchtige Skizze eines Bronzeknaben und ein schematischer Grundriß des Brunnens ergänzen die Ansicht. Auf der rechten Schale steht eine Phantasiefigur, zu deren Zeichnung Schickhardt durch das Bewegungsmotiv der Knaben angeregt wurde. Es fällt auf, daß Schickhardt nur drei Muscheln in punktsymmetrischer Anordnung abbildet und nur von drei Knaben und Delphinen („Bildern“ und „Telfen“) zu berichten weiß.

Vermutlich entstanden Zeichnung und Text nicht vor Ort, sondern erst nachträglich aus der Erinnerung des Rombesuchers, wodurch sich diese Fehler einschlichen. Das Bild zeigt zusätzlich eine Zeichnung der Fontana in Aracoeli.

B3

aus einer anonymen Beschreibung des 17. Jhs., Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. lat. 7972, S.117f., zit. nach D'ONOFRIO 124 (leider ohne nähere Angabe zum Inhalt der Schrift).

Der anonyme Autor erwähnt „*li quattro giovinotti*“ des Schildkrötenbrunnens.

B4

MAGGI, Giovanni: *Fontane diverse, che si vedano nell'Alma Citta di Roma*, Rom 1618

Die Tafel 10 dieser Stichsammlung stellt ihrer Unterschrift zufolge die „Fontana in Roma nella Piazza delli Sig^{ri} Mathej“ dar (Abb.5). Wiedergegeben ist wohl die Ansicht von Südosten, wodurch drei Figuren gezeigt werden können. Becken, Sockel und Tazza sind stark vereinfacht abgebildet, das Hauptinteresse des Autors galt den Körpern der Bronzeknaben. Der Wasserabfluß aus den Muscheln stimmt mit der Situation am Brunnen nicht überein. Dort läuft das Wasser an beiden Muschelseiten über deren Rand, während im Stich ein frontaler, tiefgelegener und reliefierter Abfluß dargestellt ist.

Vgl. FEHL, dort Abb.6.

B5

PARASACCHI, Domenico: *Raccolta della principali fontane dell'inclinata Città di Roma*, etc., Rom 1637

Der entsprechende Stich trägt den Titel „Fontana di Piazza Mattei“. Abgebildet ist die Nord- oder Südseite des Brunnens, ohne umlaufenden Parapetto, aber mit den deutlich abgesetzten Stufen der Bassin-Begrenzung. Die Wasserspeier der oberen Schale sind deutlich zu erkennen. Die Kartuschen sind ohne Aufschrift dargestellt. Es fehlen die Schildkröten; vgl. Abb.6.

B6

TOTTI, Pompilio: *Ritratto di Roma moderna*, Rom 1638

In der Beschreibung des Rione di S. Angelo, am Ende der Textpassage zu S. Catarina dei Funari nennt der Autor

„... nella piazza poi v'ha nel mezo vna vaghisima fonte con quattro statue di bronzo nel 1585. fatte da Taddeo Landino Fiorentino, opera singolare d'ecelente maestro;“ (TOTTI 174)

B7

CIACONIUS, Alphons: *Vitae et res gestae pontificum romanorum*, etc. [mit Zusätzen von Augustinus Oldoinus], Rom 1677; darin: Band IV, fol. 39, Ehrentafel für Papst Gregor XIII, Kupferstich, vor 1644

Das Blatt ist dem Enkel Gregors XIII., Francesco Boncompagni gewidmet und während seiner Amtszeit als Erzbischof von Neapel (1626–1644) angefertigt worden. Vor seinem Tod entstanden, ergibt das Jahr 1644 den terminus ante quem der Entstehung. In der Oldoinus-Auflage von Ciaconius' Papstvitae ist es folglich nur wiederverwendet worden und stammt ursprünglich aus einem anderen Zusammenhang.

In einer Reihe kleiner Bildfelder des Sockels sind gute Taten des Papstes sowie Monumente der Stadt Rom und der katholischen Welt dargestellt, die auf Veranlassung Gregors entstanden sind. Das Bildfeld am linken unteren Tafelrand nennt die „Fontes Romae“, welche während seines Pontifikats zum Schmuck der Stadt entstanden (Abb.7). Der Brunnen der Piazza Mattei ist stellvertretend für die öffentlichen Brunnen seiner Zeit markant in die Mitte des Bildfeldes gerückt. Als einzige mit Bronzefiguren geschmückte Anlage seiner Gattung in Rom wurde er demnach noch gegen Mitte des 17. Jahrhunderts in die Ehrentafel des Boncompagni-Papstes mit aufgenommen.

Die vorliegende Papstgeschichte verzeichnet als brunnenhistorische Leistungen Gregors XIII.: „Fontes in Circo Agonali, ad Pantheon, in Plateis Columnae, Matthaeiorum, S.Mariae de Populo, atq. apud Hebraeos, vulgo in Piazza Giudea erexit“ (CIACONIUS-OLDOINUS IV 25)

B8

BÖCKLER, Georg Andreas: *Architectura curiosa nova*, Nürnberg 1664

„Ein grosser Bronn mit drey Bildern grosser Schaal und vielem Wasser. Fig. 94

Dieser Bronn steht zu Rom auf dem Platz delli Sig^{ri} Matheji, ist von obberührtem und offtbemeldtem Römischen Baumeister Maggio inventiret und angegeben worden; ist ein gar schöner und zierlicher Bronn / so sich nicht übel in einen Lustsaal / Grotta / Garten oder dergleichen schicket / die Bilder mag man von Metall giessen / oder je nachdem das Werck groß von Marmor machen lassen“

(BÖCKLER III 20)

Bei dem illustrierenden Holzschnitt (Fig. 94 des dritten Teilbandes) handelt es sich um eine sorgfältige, aber seitenverkehrte Kopie der Tafel bei Maggi (1618, s. o., vgl. Abb. 5). Dessen „Fontane diverse“ scheinen Böcklers einzige Vorlage gewesen zu sein. Der Darstellung folgend berichtet er nur von drei Bronzeknaben und nennt fälschlich Maggi als den Künstler des Brunnens. Die originale Anlage war ihm sicher nicht bekannt. Böcklers „Architectura curiosa“ ist zwar erst einige Jahre nach der Hinzufügung der Schildkröten erschienen, Beschreibung und Abbildung nehmen aufgrund der sehr viel älteren Vorlage jedoch keine Rücksicht auf diese Veränderung.

B9

FALDA, Giovanni Battista: *Le fontane di Roma* [Stichsammlung, in Zus. mit Giovanni Venturini], Rom o. J. (1675 ff.), Blatt 23

Der Titel des Blattes lautet „Fontana su la Piazza de SS^{ri}. Mattei nel Rione di S. Angelo Archit^a di Giacomo della Porta“.

Erstmals zeigt eine graphische Reproduktion des Brunnens die Platzsituation, wobei die Anlage um ein mehrfaches überhöht dargestellt wurde (Abb. 1). Der Betrachterstandpunkt befindet sich auf der Südseite des Platzes. Deutlich sind die beiden Stufen zum flachen unteren Becken sowie eine umlaufende Plattform der Parapetto-Zone zu erkennen. In das Gelände ist ein antiker Sarkophag als „beveratoio“ eingefügt. Im Gegensatz zu den älteren Stichen sind am oberen Brunnenrand, über den Knaben, Schildkröten angebracht. Merkwürdigerweise versäumt es Falda, die Wasserspeier der oberen Tazza abzubilden. Allerdings unterläuft ihm dieser Fehler öfter, so auch im Stich der Fontana della Piazza Giudea (vgl. Abb. 2).

B10

FALDA, Giovanni Battista: *Il nuovo teatro delle fabriche et edificii in prospettiva di Roma moderna*, Band IV, Rom 1699, darin: Kupferstich des Palazzo Mattei di Giove (ausführender Stecher war teilw. Alessandro Specchi)

Am linken Tafelrand ist vom Bildrand angeschnitten die Fontana delle Tartarughe wiedergegeben. Die Bildlegende weist sie

aus als: „Fontana nella Piazza Mattei di Michelangelo Bonaroti“. Um den Prospekt des Palastes großzügig zeigen zu können, wurde die topographische Situation verfälscht, die Bebauung der Südseite blieb unberücksichtigt und der Brunnen wurde zu weit nach Osten verschoben, so daß er dem Südportal bzw. der Toreinfahrt gegenüberliegend erscheint. (PANOFSKY-SOERGEL 117 u. 119)

B11

VASI, Giuseppe: *Delle magnificenze di Roma antica e moderna, libro quatro che contiene i palazzi etc.*, Rom 1754, darin: tav. 78

Vasis Stich des „Palazzo Mattei“ lehnt sich eng an das 2. Blatt von Falda an. Auf die Zuschreibung an Michelangelo wird jedoch verzichtet. Der Brunnen ist stark überdimensioniert, mit mächtigem Wasserspiel und breiter Plattform dargestellt (SCALABRONI Kat. Nr. 158).

B12

LETAROUILLY, Paul: *Edifices de Rome moderne etc.*, Paris 1840; darin: Tafel 187 und Tafel 108

Als Titel ist am unteren Blattrand verzeichnet: „Vue de la Fontaine des Tortues Piazza delle Tartarughe“ (Abb. 8). Der äußerst präzise, umrißorientierte Kupferstich folgt bezüglich des Betrachterstandpunkts der Abbildung in Faldas „Fontane di Roma“ (Abb. 1). Das Fehlen der oberen Wasserspeier entlarvt Letarouillys Stich als Kopie nach Faldas Tafel. Zumindest wurden die Details nach der Vorlage Faldas angefertigt. Letarouilly zeigt den Brunnen im Zustand vor der Erhöhung des Platzniveaus. Aufgrund dieser Maßnahme verschwanden im 19. Jahrhundert die unteren beiden Außenstufen des Bassins sowie die Sockelzone des Parapettos unter dem Pflaster des Platzes. Auch der hier noch sichtbare Brunnentrog auf der Südwestseite der Anlage ist im Laufe des vorigen Jahrhunderts verschwunden.

Letarouilly stellt den Brunnen ein zweites Mal auf dem Stich des Hofes im Palazzo Mattei di Giove dar (Edifices, Taf. 108). Im Widerspruch zur tatsächlichen Situation vor Ort ist die Brunnenanlage darauf in der Toreinfahrt des Palastes sichtbar. In Wirklichkeit ist sie etwa hundert Meter weiter westlich anzutreffen.

Zitierte Literatur

- ACKERMAN, James S.: *The Cortile del Belvedere* (= Studi e documenti per la storia del Palazzo Apostolico Vaticano III), Vatikanstadt 1954.
- AGRIPPA VON NETTESHEIM, Heinrich Cornelius: *De occulta philosophia*, 3 Bde., in: *Opera*, Lyon o. J. [1600?], Bd. 1, S. 1–499, reprogr. Neudruck (Einf. v. Richard H. Popkin) Hildesheim 1970.
- ALBERTI, Romano: *Origine, et progresso dell' Accademia del Disegno de' Pittori, Scultori, e Architetti di Roma*, Pavia 1604, reprogr. Neudruck Sala Bolognese 1978.
- ALCIATI, Andrea: *Emblemata cum commentariis*, Padua 1621 (1531), reprogr. Neudruck New York–London 1976.
- ALLEGRI, Ettore und CECCHI, Alessandro: *Palazzo Vecchio e i Medici*. Guida storica, Florenz 1980.
- AMAYDEN, Teodoro: *Le storia delle famiglie romane con note ed raggimento del Comm. Carlo Augustino Bertini*, 2 Bde., reprogr. Neudruck Rom 1987.
- AMELUNG, Walter: *Satyrs Ritt durch die Wellen*, in: *Strenna Helbigiana* (Festschrift W. Helbig), Leipzig 1900, S. 1–9.
- ANDERSCH, Alfred: *Via dei Funari*, in: *Aus einem römischen Winter* (1966); zit. nach: *Das Alfred Andersch Lesebuch*, hrsg. v. Gerd Haffmans, Zürich 1979, S. 254–256.
- ANZELEWSKY, Fedja: *Dürer-Studien. Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen beiden Italienreisen*, Berlin 1983.
- AUKTIONSKATALOG SOTHEBY'S, Sale 5784, New York 22.11.1988, NS. 109, New York 1988.
- AUSST. KAT. „AREZZO“: *Mostra d'arte sacra della diocesi e della provincia dal sex. XI–XVIII* (Arezzo, Pal. Pretorio) Florenz 1950.
- AUSST. KAT. „FLORENZ“: *Feste e apparati medicei da Cosimo Primo a Cosimo II* (= Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi XXXI), hrsg. v. Giovanna Gaeta Bertelà u. Annamaria Petrioli Tofani, Florenz 1969.
- AUSST. KAT. „FRANKFURT“: *Natur und Antike in der Renaissance*, hrsg. v. Herbert Beck u. Peter C. Bol, Frankfurt 1985.
- AUSST. KAT. „MÜNSTER“: „*ex aere solido*“. *Bronzen von der Antike bis zur Gegenwart* [aus d. Beständen der SMPK Berlin], hrsg. v. Peter Bloch, Berlin 1983.
- AUSST. KAT. „NEW YORK“: *The engravings of Giorgio Ghisi*, hrsg. v. Michael u. R. Lewis, New York 1984.
- AUSST. KAT. „ROM“: *Il trionfo dell' acqua. Acque e acquedotti a Roma. IV. sec. a. c.–XX. sec.*, Rom 1986.
- AUSST. KAT. „WIEN“: *Giambologna 1529–1608. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik*, hrsg. v. C. Avery, A. Radcliffe u. M. Leithe-Jasper, Wien 1978.
- AVERY, Charles: *Bronze statuettes in Woburn Abbey. New attributions to Landini and Giuseppe de Levis*, in: *Apollo* 119, Nr. 264 (1984), S. 97–103.
- BAGLIONE, Giovanni: *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d' Urbano VIII*, Rom 1649, reprogr. Neudruck 1975 (mit Indexband, 1924, reprogr. Neudruck 1976).
- BAROCCHI, Paola (Hrsg.): *Trattati d' arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1960–1962.
- BARTSCH = *The Illustrated Bartsch*, hrsg. v. Walter L. Strauss, Bde. 1 ff., New York 1978 ff.
- BENOCCI, Carla: *Taddeo Landini e la Fontana delle Tartarughe in Piazza Mattei a Roma*, in: *Storia dell'arte* 52 (1984), S. 187–203.
- dies.: *Ancora su Taddeo Landini: una precisazione*, in: *Storia dell'arte* 71 (1991), S. 136–140.
- BERGENGRUEN, Werner: *Römisches Erinnerungsbuch*, Freiburg 21950 (1949).
- BERTHIER, Joachim Joseph: *L'Eglise de la Minerve a Rome*, Rom 1910.
- BERTOLOTTI, Antonio: *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Bologna-Mantua 1884, reprogr. Neudruck Bologna 1965.
- dies.: *Artisti Bolognesi, Ferraresi ed alcuni altri del gia Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Bologna-Mantua 1886, reprogr. Neudruck Bologna 1968.
- BIOLCHI, Dante: *Il ripristino della Fontana delle Tartarughe*, in: *Capitolium* XXIV (1949), S. 83–87.
- BLUNT, Anthony: *Guide to Baroque Rome*, London 1982.
- dies.: *Art and architecture in France. 1500 to 1700*, Harmondsworth 41980 (1953).

- BOCCACCIO, Giovanni: *Genealogiae*, etc., Venedig 1494 (¹1472, Manuskript vollendet um 1371), reprogr. Neudruck New York–London 1976.
- BOCCHI, Francesco: *Le bellezze della Città di Firenze*, hrsg. u. erg. v. Giovanni Cinelli, Florenz 1677 (¹1591), reprogr. Neudruck Bologna 1973.
- BODE, Wilhelm von: *Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance*, Berlin 1906, reprogr. Neudruck, hrsg. v. J. D. Draper, New York 1980.
- BÖCKLER, Georg Andreas: *Architectura curiosa nova, Das ist: neue ergötzliche ... Bau- und Wasserkunst*, 5 Bde., Nürnberg 1664, reprogr. Neudruck (Einf. v. Renate Wagner-Rieger) Graz 1968.
- BOLZANI, G. P. Valeriano: *Hieroglyphica*, Lyon 1602, reprogr. Neudruck New York–London 1976.
- BORGHINI, Raffaello: *Il Riposo*, Florenz 1584, reprogr. Neudruck Hildesheim 1969.
- BREDEKAMP, Horst: Wasserangst und Wasserfreuden in Renaissance und Manierismus, in: *Kulturgeschichte des Wassers*, hrsg. v. Hartmut Böhme, Frankfurt 1988, S. 145–188.
- BRIGANTE COLONNA, Gustavo: *Fontane di Roma*, o. O. 1942.
- BRIGANTI, Giuliano: *Il Palazzo del Quirinale*, Rom 1962.
- BRIZZI, Bruno: *Le fontane di Roma*, Rom 1980.
- BURCKHARDT, Jacob: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, Stuttgart 1986 (¹1855).
- ders.: *Briefe*, ausgew. u. hrsg. v. Max Burckhardt, Birsfelden-Basel o. J. (1976).
- BURR STEBBINS, Eunice: *The dolphin in the literature and art of Greece and Rome*, Menasha/Wisc. 1929 (Diss. 1927).
- BUSH, Virginia: *The colossal sculpture of the Cinquecento*, New York–London 1976.
- BUTZEK, Monika: *Die kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom*, Bad Honnef 1978.
- CALLARI, Luigi: *Le fontane di Roma*, Rom ²1970 (¹1945).
- CANDELORI, Antonella, und SOMIGLI, Dario: *Le fontana di Roma*, Rom 1986.
- CARLI, Enzo, und DELL'ACQUA, Gian Alberto: *Profilo dell'arte italiana*, Bd. II: *Dal Quattrocento ai nostri giorni*, Bergamo 1955.
- CHASTEL, André: *Die Kunst Italiens*, München 1987.
- CIACONIUS-OLDOINUS = Ciaconius, Alphonsus: *Vitae et res gestae pontificum romanorum et s.r.e. cardinalium ab initio nascentis ecclesiae usque ad Clementem IX. P.O.M.*, mit Zusätzen von Augustino Oldoino, 4 Bde., Rom 1677.
- COCLES, Bartholomaeus: *Phisionomi und Chiromanci*, etc., Straßburg 1536, reprogr. Neudruck Hannover 1980.
- COLASANTI, Arduino: *Le fontane d'Italia*, Mailand–Rom 1926.
- COLONNA, Francesco: *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig 1499, hrsg. und komm. v. G. Pozzi u. L. A. Ciapponi, 2 Bde., Padua 1980.
- CUNALLY, John: *The role of greek and roman coins in the art of the Italian Renaissance*, Ann Arbor/Mich. 1985 (Diss. 1984).
- DADDI GIOVANNOZZI, Vera: Di alcune incisioni dell' apparato per le nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena, in: *Rivista d'arte XXII* (1940), S. 85–100.
- DEGENHART, Bernhart und SCHMITT, Annegrit: *Jacopo Bellini. Der Zeichnungsband des Louvre*, München 1984.
- DELLI, Sergio: *Le fontane di Roma*, Rom 1986 (¹1972).
- DI GADDO, Beata: *Le fontane di Roma*, Genua 1964.
- D'ONOFRIO, Cesare: *Le fontane di Roma*, Rom ³1986.
- ders.: *La Villa Aldobrandini di Frascati*, Rom 1963.
- ders.: *Il Tevere e Roma*, Rom 1970.
- ders.: *Acque e fontane di Roma*, Rom 1977.
- DRAPER, James David: Winged infant. A fountain figure, in: *The Metropolitan Museum of Art. Notable acquisitions 1983–84*, New York 1984, S. 26f.
- ERASMUS VON ROTTERDAM: *Adagia*, lat.-dt. Ausg. (Auswahl), übers. u. komm. v. Anton J. Gail, Stuttgart 1983.
- FABRETTI, Raffaello: *De aquis et aquaeductibus dissertationes tres*, Rom 1680, reprogr. Neudruck Portland/Oreg. 1972.
- FALDA-VENTURINI = FALDA, Giovanni Battista: *Le fontane di Roma* [Stichsammlung, in Zus. mit Giovanni Venturini], Rom o. J. [1675 ff.].
- FEA, Carlo: *Storia delle acque antiche*, Bd. 2 (= *Dei condotti antico-moderni* etc.), Rom 1832.
- FEHL, Philipp P.: Schönheit, Schicklichkeit und Ikonographie: Bemerkungen zur „Fontana delle Tartarughe“ in Rom, in: *Martin Gosebruch zu Ehren* [Festschrift], hrsg. v. Frank N. Steigerwald, München 1984, S. 126–137.
- FFOLIOTT, Sheila: *Civic sculpture in the Renaissance. Montorsolis fountains at Messina*, Ann Arbor/Mich. 1984 (Diss. 1979).

- FRANCIA, Ennio: *1506–1606. Storia della costruzione del nuovo San Pietro*, Rom 1977.
- FRIEDEL, Helmut: *Bronzebildmonumente in Augsburg. 1589–1606. Bild und Urbanität*, Augsburg 1974 (Diss. München 1973).
- FRIEDLÄNDER, Walter: Die „Fontana delle Tartarughe“ in Rom, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, N. F. XXXIII (1922), S. 74–76.
- ders.: Vortrag über die Fontana delle Tartarughe, gehalten im Frühjahr 1910 in Florenz, Zusammenfassung in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, I (1908–1911), S. 221–223.
- ders.: *Römische Barock-Brunnen*, Leipzig 1922.
- FULVIO-FERRUCCI = FULVIO, Andrea: *L'antichità di Roma* [mit Zusätzen von Girolamo Ferrucci], Venedig 1588.
- GAYE, Giovanni (Hrsg.): *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 Bde., Florenz 1839–1840, reprogr. Neudruck Turin 1968.
- GERE, J. A. und POUNCEY, Philip: *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum – Artists working in Rome c. 1550 to c. 1640*, 2 Bde., London 1983.
- GRAMACCINI, Norberto: Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter, in: *Städte-Jahrbuch* 11 (1987), S. 147–170.
- GUIDI, Massimo: *Le fontane barocche di Roma*. Testi presentata alle facoltà di filosofia I dell'Università di Zurigo, Zürich 1917.
- GURLITT, Cornelius: *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart 1882.
- GURRIERI, Francesco und CHATFIELD, Judith: *Boboli Gardens*, Florenz 1972.
- HAGER, Werner: *Die Ebrestatuen der Päpste* (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana VII), Leipzig 1929.
- HECKSCHER, William S.: Bernini's elephant and obelisk, in: *Art Bulletin* 29 (1947), S. 155–182.
- HERKLOTZ, Ingo: Die Darstellung des fliegenden Merkur bei Giovanni Bologna, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 40 (1977), S. 270–275.
- HERMANN, Alfred: Das erste Bad des Heilands und des Helden in spätantiker Kunst und Legende, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 10 (1967), S. 61–81.
- HESS, Jacob: Entwürfe von Giovanni Guerra für Villa Lante in Bagnaia (1598), in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 12 (1969), S. 195–202.
- HIMMELMANN, Nikolaus: *Ideale Nacktheit* (= Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften 73), Opladen 1985.
- HIND, Arthur M.: *Giovanni Battista Piranesi. A critical study with a list of his published works and detailed catalogues of the Prisons and the Views of Rome*, London 1978 (1922).
- HIRSCHFELD, Peter: Najaden oder „Weibsbilder“? Bemerkungen zu Adrian de Vries' Herkulesbrunnen in Augsburg, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 43 (1980), S. 54–64.
- HOLDERBAUM, James: *The sculptor Giovanni Bologna*, New York–London 1983 (Diss. Harvard 1959).
- IRMSCHER, Günter: *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*, Darmstadt 1984.
- JACOBSEN, Michael A. und ROGERS-PRICE, Vivian Jean: The dolphin in Renaissance art, in: *Studies in iconography* 9 (1983), S. 31–56.
- JOANNIDES, Paul: Two bronze statuettes and their relation to Michelangelo, in: *Burlington Magazine* CXXIV (1982), S. 3–8.
- KELLER, Harald: *Römische Brunnen*, Dortmund ³1987 (1984).
- KEUTNER, Herbert: *Giambologna. Il Mercurio volante e altre opere giovanili* (= Lo specchio del Bargello 17), Florenz 1984.
- KLAIBER, Hans: Leonardo da Vincis Stellung in der Geschichte der Physiognomik und Mimik, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* XXVIII (1905), S. 321–339.
- KRUFT, Hanno-Walter und ROTH, Anthony: Ein Brunnen Taddeo Carlones in Genua, in: *Pantheon* 28 (1970), S. 318–320.
- KUHN, Dorothea: *Itinerarium Italiae. Reiseberichte schwäbischer Italienfahrer aus drei Jahrhunderten*, Stuttgart 1967.
- LANCIANI, Rodolfo: *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 4 Bde., Rom 1902–1912, reprogr. Neudruck Sala Bolognese 1975.
- LARSSON, Lars Olof: *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm 1974.
- LAVIN, Irving: *Drawings by Lorenzo Bernini*, Princeton/N. J. 1981.
- LEITHE-JASPER, Manfred: *Renaissance master bronzes from the collection of the Kunsthistorisches Museum Vienna* [Ausst. Kat. Washington], London 1986.
- LEONARDO DA VINCI: *Trattato della pittura*, hrsg., übers. und komm. v. H. Ludwig (= Quellenschriften für Kunstgeschichte XV–XVII), Wien 1882.
- LETAROUILLY, Paul: *Edifices de Rome moderne, etc.*, 3 Bde., Paris 1840, reprogr. Neudruck London 1982.
- LIST, Claudia: *Kleinbronzen Europas. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1983.

- LOMAZZO, Gianpaolo: *Trattato dell'arte della pittura, ... diviso in sette libri*, Mailand 1584, reprogr. Neudruck Hildesheim 1968.
- MAGGI, Giovanni: *Fontane diverse, che si vedano nell' Alma Città di Roma*, Rom 1618.
- MAHON, Denis: *Studies in Seicento art and theorie*, London 1947, reprogr. Neudruck Westport/Conn. 1971.
- MANCINELLI, Fabrizio und CASANOVAS, Juan: *La Torre dei Venti in Vaticano*, Vatikanstadt 1980.
- MARTIN, John Rupert: *The Farnese Gallery*, Princeton 1965.
- MARTINELLI, Fioravante: *Roma ricercata nel suo sito*, Rom 1687 (1644).
- MIELKE, Hans: *Albrecht Altdorfer – Zeichnung. Deckfarbenmalerei. Druckgraphik* [Ausst. Kat. Berlin–Regensburg], Berlin 1988.
- MISSIRINI, Melchior: *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Rom 1823.
- MONTAIGNE, Michel de: *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne [1580/81]*, in: *Œuvres complètes*, Paris 1967, S. 1099–1342.
- MORONI, Gaetano: *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica, etc.*, 109 Bde., Venedig 1840–1879, Band XXV (1844).
- MORTON, H. V.: *The waters of Rome*, London 1966.
- MÖSENER, Karl: *Werke Michelangelos als Movers ikonographischer Erfindung*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XXIX* (1985), S. 347–384.
- NEUSSER, Kora: *Anemoi. Studien zur Darstellung der Winde und Windgottheiten in der Antike*, Rom 1982.
- NIBBY, Antonio: *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, 4 Bde., Rom 1838–1841, reprogr. Neudruck Bologna 1971.
- ORBAAN, Johannes A. F.: *Virtuosi al Pantheon. Archivalische Beiträge zur römischen Kunstgeschichte*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVII* (1915), S. 17–52.
- OTTONELLI, Giovanni und BERRETTINI, Pietro (da Cortona): *Trattato della pittura e scultura, uso, et abuso loro etc.*, Florenz 1652, reprogr. Neudruck, hrsg. u. komm. v. Vittorio Casale, Treviso 1973.
- PAATZ, Walter und Elisabeth: *Die Kirchen von Florenz*, 6 Bde., Frankfurt 1940–1954.
- PANOFKY-SOERGEL, Gerda: *Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 11* (1967/68), S. 109–188.
- PARASACCHI, Domenico: *Raccolta delle principali fontane dell'inclinata Città di Roma, etc.*, Rom 1637.
- PASSAVANT, Günter: *Überlegungen zur Rotationsmechanik von Verrocchios Delphinputto*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XXXIII* (1989), S. 105–112.
- PASSAVANT, Johann David: *Rafaël von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 3 Bde., Leipzig 1839 (Bd. 1–2) u. 1858 (Bd. 3).
- PASTOR, Ludwig von: *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Bd. IX, Gregor XIII, 1572–1585, Freiburg 1925; Bd. X, Sixtus V., Urban VII., Gregor XIV. und Innozenz IX., 1585–1591, Freiburg 1926; Bd. XI, Klemens VIII, 1592–1605, Freiburg 1927.
- PECCHIAI, Pio: *Acquedotti e fontane di Roma nel Cinquecento (con documenti inediti)*, Rom 1944.
- ders.: *Roma nel Cinquecento* (= Storia di Roma, Bd. XIII) Rom 1948.
- PERRIG, Alexander: *Michelangelo's drawings. The science of attribution*, New Haven–London 1991.
- PETRIOLI TOFANI, Anna Maria: *Uno spettacolo a Pitti nel 1589*, in: *Scritti di Storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Bd. 2, Mailand 1977, S. 476–485.
- PEVSNER, Nikolaus: *Einige Regesten aus Akten der Florentiner Kunstakademie*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 4* (1932–1934), S. 128–131.
- PICINELLI, Filippo: *Mundus symbolicus*, 2 Bde., Köln 1694, reprogr. Neudruck New York 1976.
- PIETRANGELI, Carlo (Hrsg.): *Guide rionali di Roma. Rione XI – S. Angelo*, Rom 1984.
- PIGLER, Andor: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 3 Bde., Budapest 1974.
- PINTO, John A.: *The Trevi Fountain*, New Haven–London 1986.
- POPE-HENNESSY, John: *Italian High Renaissance and Baroque sculpture*, New York 1985 (1963, 1972).
- RABINOVITCH, Melitta: *Der Delphin in Sage und Mythos der Griechen*, Dornach 1947.
- RAFF, Thomas: *Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen*, in: *Aachener Kunstblätter 48* (1978–1979), S. 71–218.
- REINACH, Salomon: *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Bd. 1, Paris 1897.
- RENSBERGER, Nikolaus: *Astronomia/Teutsch/Dergleichen vormals nye in druck außgangen / darin verfast sind vier Bücher, etc.*, Augsberg 1569.
- RICCOBONI, Alberto: *Roma nell'arte. La scultura nell'evo moderno. Dal Quattrocento ad oggi*, Rom 1942.

- RIEGL, Alois: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, hrsg. v. A. Burda u. M. Dvorák, Wien 1908, reprogr. Neudruck München 1987.
- RILKE, Rainer Maria und ANDREAS-SALOMÉ, Lou: *Briefwechsel. 1897–1926*, hrsg. v. Ernst Pfeiffer, Frankfurt ²1979.
- RIPA, Cesare: *Iconologia*, Padua 1611 (Rom ¹1593), reprogr. Neudruck New York–London 1976.
- ROSS HOLLOWAY, R.: *Art and coinage in Magna Graeca*, Bellinzona 1978.
- ROTUNDA 9, Nr. 4 (1976) = *Bulletin of the Royal Ontario Museum, Toronto*, darin: The growing collections (ohne Autor), S. 26f.
- SALMI, Mario: Postille alla Mostra di Arezzo, in: *Commentari – Rivista di critica e storia dell'arte* 2 (1951), S. 93–97 u. 169–195.
- SANDSTRÖM, Sven: The etymology of symbolism in fountains. Some notes, in: *Atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte*, Bd. 9, *Centri storici di grandi agglomerati urbani*, hrsg. v. Corrado Maltese, Bologna 1982, S. 97–108.
- SAUERLANDT, Max: *Kleinplastik der deutschen Renaissance*, Königstein–Leipzig 1927.
- SCALABRONI, Luisa: *Giuseppe Vasi (1710–1782)*, Rom 1981.
- SCHICKHARDT-HEYD = HEYD, Wilhelm (Hrsg.): *Handschriften und Handzeichnungen des herzoglich württembergischen Baumeisters Heinrich Schickhardt*, Stuttgart 1902.
- SCHOTTMÜLLER, Frida: Landini, in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, begr. v. Ulrich Thieme u. Felix Becker, Bd. XXII, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1928.
- „LO SCOCCIONE“ (Pseudonym): La Fontana delle Tartarughe, in: *L'Urbe. Rivista romana*, 10 (Sept.–Okt. 1947), S. 1–2.
- SIEBENHÜNER, Herbert: Umriss zur Geschichte der Ausstattung von St. Peter in Rom von Paul III. bis Paul V. (1547–1606), in: *Festschrift Hans Sedlmayr*, München 1962, S. 229–320.
- SOBOTKA, Georg: Bastiano Torrigiani und die Berliner Papstbüsten, in: *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* XXXIII (1912), S. 252–274.
- SPEZZAFERRO, Luigi: Il recupero del Rinascimento, in: *Storia dell'arte italiana*, hrsg. v. P. Fossati, Bd. II, 2 (= Dal Cinquecento all' Ottocento), Turin 1981, S. 184–274.
- STEIN, Giovanni: La Sala della Meridiana nella Torre dei Venti in Vaticano, in: *Illustrazione Vaticana* IX, Nr. 193 (1938), S. 403–410.
- STEINMANN, Ernst: Die Statuen der Päpste auf dem Kapitol, in: *Miscellanea Francesco Ehrle*, II (= Studi e Testi 38), Rom 1924, S. 480–503.
- SUMMERS, David: „Maniera“ and movement: the „Figura Serpentinata“, in: *Art Quarterly* 35 (1972), S. 269–301.
- TANI, Aristide: *Le acque e le fontane di Roma*, Turin 1926.
- TEMPESTA, Antonio: *La pianta di Roma [1593]*, hrsg. v. Stefano Borsi, Rom 1986.
- THODE, Henry: *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 Bde., Berlin 1908–1913.
- TITI, Filippo: *Studio di pittura, scultura et architettura, nelle chiese di Roma*, Rom 1674.
- TITI-BOTTARI = TITI, Filippo: *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, hrsg. v. G. Bottari, Rom 1763, reprogr. Neudruck Rom 1978.
- TOLNAY, Charles de: *Michelangelo – I.: Youth*, Princeton ²1969; III.: *The Medici Chapel*, Princeton ²1970.
- TOLOMEO, Maria Grazia: L'Acquedotto Vergine (sec. XVI–XVIII), in: AUSST. KAT. „ROM“ (siehe dort), S. 205–208.
- TOTTI, Pompilio: *Ritratto di Roma moderna*, Rom 1638.
- USENER, Herrmann: *Die Sintfluthsagen*, Bonn 1899.
- VAES, Maurice: Matthieu Bril. 1550–1583, in: *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 8 (1928), S. 283–331.
- VASARI, Giorgio: *Le opere di Giorgio Vasari*, hrsg. v. Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906 (¹1878–1885), reprogr. Neudruck Florenz 1981.
- VENTURI, Adolfo: Taddeo Landini, in: *Storia dell' arte italiana*, Bd. X, 3, *La scultura del Cinquecento*, 3, Mailand 1937, reprogr. Neudruck Nendeln/Liechtenstein 1967, S. 874–885.
- VITRUV (Vitruvius Polio, Marcus): *Zehn Bücher über Architektur*, lat.-dt. Ausg., übers. u. kommentiert v. Kurt Fensterbusch, Darmstadt 1964.
- WAZBINSKI, Zygmunt: *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento*. Idea e istituzione, 2 Bde., Florenz 1987.
- WEIHRAUCH, Hans R.: *Europäische Bronzestatuetten. 15.–18. Jahrhundert*, Braunschweig 1967.
- WILDE, Johannes: Eine Studie Michelangelos nach der Antike, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* IV (1932–1934), S. 41–64.
- WILES, Bertha Harris: *The fountains of Florentine sculptors and their followers from Donatello to Bernini*, Cambridge/Mass. 1933.
- WIND, Edgar: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt 1987 (engl. London ¹1958).

WITTKOWER, Rudolf und Margot: *Born under Saturn. The character and conduct of artists: A documented history from antiquity to the French Revolution*, New York–London 1969 (1963).

ders.: Nanni di Baccio Bigio and Michelangelo, in: *Festschrift Ulrich Middeldorf*, hrsg. v. A. Kosegarten und P. Tigler, Berlin 1968, S. 248–262.

ZEPPEGNO, Luciano: *I rioni di Roma*, Rom 1978.

ZOCCA, Mario: *L'isola Mattei*, Rom 1939.

ZOLA, Emile: *Rom*, Leipzig 1988 (franz. Paris 1896).

Abbildungsnachweis: Albertina, Wien 31; Alinari 38; Bibl. Hertz., Roma 1, 2, 3, 5, 6, 9–28, 32, 33, 39, 42; GFN 41; Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf 37; Mus. Vat. 58; Schwager 46; Staatl. Mus. Preuss. Kulturbe-

sitz, Berlin 52; The Metropolitan Museum of Art, New York 45; Württ. Landesbibl., Stuttgart 4